CENTENARUL CINEMATOGRAFULUI ROMANESC



AURA PURAN

PAUL CĂLINESCU

PAUL CĂLINESCU

"Domnului profesor,
cu dragoste."
E un titlu de film, dar spune
bine recunoştinţa mea
pentru hotărârea cu care
mi-aţi făcut vânt în apă
şi m-aţi obligat să înot.
Veţi scuza, desigur,
imperfecţiunile stilului.

Aura Duran

februarie 1997

Coperta seriei:
VENIAMIN MICU

Carte finanțată de Guvernul României
prin Ministerul Culturii

Lucrare realizată la inițiativa și cu sprijinul
UNIUNII CINEAȘTILOR DIN ROMÂNIA

Redactor UCIN:
VIORICA-ROZALIA MATEI

AURA PURAN

PAUL CĂLINESCU

EDITURA MERIDIANE
Bucureşti • 1996

Pe coperta IV: Grigore Vasiliu-Birlic în *Titanic Vals*.

Pentru sprijinul acordat la ilustrarea acestei cărți, autoarea aduce calde mulțumiri Doamnei SIMONA BONDOC, domnului colonel VIOREL DOMENICO, revistei „Noul Cinema" și Arhivei Naționale de filme.

ISBN 973-33-0343-7

PREDESTINAREA – PIONIER

„Generației mele i-a revenit greaua, pasionanta, interesanta, frumoasa – dar ingrata misiune de pionierat."

PAUL CĂLINESCU

Care este, de fapt, generația lui Paul Călinescu? La noi, deschizătorii de drum au fost un Grigore Brezeanu, un Constantin T. Theodorescu, un Gheorghe Ionescu sau Eftimie Vasilescu, toți născuți spre sfârșitul secolului trecut. Cu aceștia însă, cu primii noștri realizatori de filme, „frumoasa – dar ingrata misiune" nu lua sfârșit. Primul război mondial și, mai apoi, inventarea sonorului, s-au abătut ca două veritabile năpaste asupra cinematografului românesc, modest și trăind numai datorită câtorva împătimiți. Aceste evenimente istorice, atât de diferite prin natura, anvergura și implicațiile lor, l-au readus, odată și încă odată, la stadiul de început. Chiar dacă relative, aceste reluări „da capo" nu au stors mai puțină energie, inventivitate și dăruire de sine decât începutul cel adevărat. Alte căi trebuiau croite acum, în anii '20 și '30. Pentru asta a fost nevoie de o a doua generație de pionieri – cea a lui Paul Călinescu. Ceilalți s-au numit Jean Mihail, Jean Georgescu, Marin Iorda, Aurel Petrescu, Ion Șahighian, Cornel Dumitrescu, Horia Igiroșanu... Între ei, locul lui Paul Călinescu este însă unul aparte.

În biografia sa de cineast, cuvântul „primul" con-

stituie de-a dreptul un laitmotiv: *primele* premii internaționale și *primul* nucleu de cinematografie instituționalizată, *primul* film în culori și *prima* prezență românească la o televiziune străină... Uneori, în cazul său, „primul" înseamnă un pas înainte în domeniul artei filmului; alteori, este vorba de o contribuție originală în planul cercetării științifice. Practic, nu există domeniu al cinematografului în care Paul Călinescu să nu fi inițiat, inventat sau, pur și simplu – prevestit.

O asemenea acumulare de „priorități" exclude din capul locului ideea de hazard. Ca și pe aceea de coincidență. Vasăzică, un absolvent de liceu militar, care se gândește să devină inginer de mine, sfârșește prin a-și lua licența la Academia Comercială; ajunge funcționar la Ministerul de Finanțe și este tot acolo și în 1936, în momentul când se pregătește legea Oficiului Național de Turism; aleargă să propună organizarea unui serviciu cinematografic în cadrul noului organism și, ca un împătimit cineamator ce este, folosește ca argument în sprijinul ideii sale, propriile lui filme; reușește să convingă – și astfel ia naștere *Serviciul cinematografic al O.N.T.*, sâmburele cinematografiei instituționalizate din România. Or, când în viață, lucruri și situații aparent fără nici o legătură între ele ajung să se combine „ca-n filme", nu mai este nici întâmplare, nici coincidență. Nu se mai poate vorbi decât de predestinare.

De altfel, dacă stăm să ne gândim, pionierii oricărui domeniu de manifestare umană au fost,

sunt niște predestinați. De aceea și sunt înzestrați cu anume calități obligatorii. Au capacitatea de a vedea mult mai departe decât ceilalți, iar pentru atingerea țelului întrevăzut se bat cu o inepuizabilă îndârjire. Ei înțeleg, spre deosebire de ceilalți, importanța visului lor pentru binele general. Au, ca să zic așa, un altruism combatant. Dotați cu o imensă răbdare, tenacitate și putere de muncă, ei reușesc să treacă de toate obstacolele. La acest portret al speciei umane denumite „pionieri" – prin care l-am descris, implicit, și pe Paul Călinescu – se adaugă o perpetuă disponibilitate la explorarea de teritorii noi. Odată țelul atins, neobositul pionier a și pornit să croiască drumul către un al doilea, al treilea...

Într-adevăr, încă de la înființarea Serviciului cinematografic al O.N.T., Paul Călinescu – trecut aici cu arme și bagaje – face să se vorbească despre el. Chiar în 1936, scrie și regizează trei documentare (ce se realizează în coproducție cu o firmă berlineză), iar unul dintre ele, COLȚURI DIN ROMÂNIA, prezentat la Expoziția Universală de la Paris din 1937, se întoarce de acolo cu *Premiul I* – totodată și *primul din istoria filmului românesc*. Și, cum anii fără soț par a-i fi favorabili, 1939 va marca *primul premiu* – tot întâi! – *obținut de România la un festival cinematografic*, cel de la Veneția, și anume cu ȚARA MOȚILOR, documentar regizat, montat și în parte filmat de Paul Călinescu; pentru ca în 1941, la același Festival, cineastul să recidiveze, cucerind unicul premiu pen-

tru filmul documentar cu ROMÂNIA ÎN LUPTA CONTRA BOLȘEVISMULUI, regizat și montat de el.

Din nou trebuie subliniat că nu întâmplarea a făcut ca aceste prime prezențe românești într-un festival de specialitate (și încă unul serios, precum cel de la Veneția) să se situeze de două ori pe primul loc. Să presupunem că în 1941, juriul va fi fost ceva mai subiectiv față de *România în lupta contra bolșevismului,* dat fiind încărcătura lui ideologică. Nu avea însă de ce să fie generos și cu *Țara moților*. Nimic mai diferit ca aceste două filme.

România în lupta contra bolșevismului este un film de montaj despre eliberarea Basarabiei în 1941 de către trupele române. Ca orice producție de acest gen, ar fi putut denatura faptele și înțelesurile lor tocmai prin montaj. Astăzi, după atâția ani de propagandă efectuată exact prin această tehnică, este firesc să privim cu circumspecție o asemenea peliculă. Să încercăm, deci, să examinăm doar imaginile ca atare și să ignorăm alăturările, înlănțuirile de scene. Or, ceea ce se vede, nu avea cum să fie „aranjat". Acele cadre nu mint, nu au cum: basarabeni din diferite localități aclamând intrarea militarilor români – pentru că ei înșiși sunt români și văd în acești soldați niște eliberatori; slujba religioasă ținută în aer liber – fiindcă satul nu mai are biserică; în orașe, biserici românești profanate (catedrala din Bălți – de-a dreptul cutremurătoare), victime ce abia acum sunt scoase la lumina zilei, din gropile comune, dezolante ruine, un întreg dezastru provocat de către Armata Roșie în

retragere. Veridicitatea imaginilor este indiscutabilă, la fel și greutatea de document istoric a acestui film ce nu-și disimulează scopul său de propagandă. Este clar că aceste calități sunt cele ce au impus juriului de la Veneția.

În ceea ce privește *Țara moților*, să ne amintim ce spunea primul nostru istoric de film, dr. Ion Cantacuzino: „*Țara moților*, mai mult decât faptul că a primit un premiu la Festivalul de la Veneția din 1939, a avut meritul de a revela o nouă personalitate de cineast, sensibil și echilibrat, pe regizorul Paul Călinescu. *Cu el, pentru prima oară, documentarul românesc intra în domeniul artei cinematografice*".* Venind din partea unei autorități de necontestat, afirmația aceasta înseamnă consacrarea definitivă. Dar, ce deosebește *Țara moților* de documentarele de până la el?

La noi, ca și aiurea, filmul de non-ficțiune are exact vârsta cinematografului. Primele „vederi" pe peliculă au fost totodată bruioanele viitoarelor reportaje filmate – specie care avea să cunoască o rapidă dezvoltare și care va constitui materia primă a jurnalelor de actualități. Apoi, în România a apărut – mai devreme decât în alte țări – filmul de cercetare: medicală (prin profesorul Gheorghe Marinescu, în 1898), etnografică (prin Mihail Vulpescu, în 1928) și sociologică (prin profesorul Dimitrie Gusti, în 1929). Primele realizări ce s-au putut numi filme documentare apar pe la 1910-

---

* Ion Cantacuzino: *Momente din trecutul filmului românesc*. Ed. Meridiane, București, 1966.

1911, grație pionierilor Gheorghe Ionescu și Constantin T. Theodorescu. Ele sunt, de fapt, niște reportaje ceva mai lungi și mai insistente pe subiectul propus, dar transmițând îndeobște informație, mai puțin idei. Tema generatoare de reflecție rămâne neexploatată Cu rare excepții (câteva demersuri de interes istorico-cultural) filmul românesc de non-ficțiune nu depășește, timp de vreo două decenii, acest nivel. În preajma fondării Oficiului Național de Turism, varietatea subiectelor era însă în creștere, la fel și curajul în abordarea lor. Călinescu de pildă, într-unul din primele sale filme realizate aici – BUCUREȘTI, ORAȘUL CONTRASTELOR (1936) – miza pe alternarea continuă a tradiționalului cu modernul, așa cum coexistau ele în Capitală. Ba chiar reușea uneori a le surprinde pe ambele în același cadru. Cele mai multe dintre imaginile acestui film sunt prea bine cunoscute: largile bulevarde (aceleași de astăzi) pe care trec și căruțe și tramvaie, oltenii cu cobilița și doamnele cu gulere de vulpe etc.* Contraste istorice, contraste sociale... pe scurt, formula găsită era exact cea adecvată. Adecvare ce înseamnă un mic pas înainte.

Țara moților începe ca un film turistic, iar splendoarea peisajelor impune din prima clipă. Treptat,

---

* Estetic vorbind, cel mai frumos „contrast" (și deloc cunoscut publicului actual, fiind ocolit, din rațiuni extraartistice, de documentariștii de după război, care au introdus fără jenă în filmele lor planuri întregi din BUCUREȘTI, ORAȘUL CONTRASTELOR) se află în acel cadru în care, o clădire ultramodernă pentru epoca sa se profilează pe cer, pe fațada clădirii decupându-se în contre-jour silueta unei țigănci purtând un coș cu flori pe cap.

crește în privitor sentimentul că descoperă un tărâm mitic. Bazaltul impunător al Detunatei pare a fi acolo de când pământul s-a ales de ape, încremenirea maiestuoasă a Scărișoarei amintește de timpul Marii Glaciațiuni, mohorâtele stânci aurifere evocă trecerea lentă a magmei fierbinți. Nemișcării minerale îi dau replica salturile sprintene ale pâraielor, crestele vii ale pădurii, tremurul florilor de pe tăpșan. Geometriei trufașe îi răspund liniile blânde ale văilor. O „vedenie de basm" – după expresia lui Mihail Sadoveanu, autorul comentariului. Dar cineastul nu se lasă strivit de atâta frumusețe. Odată cu imaginile oamenilor care trăiesc în acel fantastic decor, spectatorul e trecut, pe nesimțite, din Fabulos în Istorie. Costumele țărănești vin de la Daci, ca și meșteșugurile străvechi, ca și tehnicile ancestrale și acum folosite. Apa, lemnul și omul sunt realitățile vii ale acestei mici lumi ce nu a fost scutită de evenimente zbuciumate. Spiritul lui Avram Iancu, eroul istoriei moderne a locurilor, e mereu viu printre Moți. Într-o curte, el este evocat cu însuflețire de niște bătrâni care, în copilărie, l-au mai apucat... Și astfel, prin filtrul sensibilității cineastului, acele frumuseți nemaivăzute se încarcă de sensuri și sentimente ce compun portretul multidimensional al unei comunități umane. Este ceea ce deosebește documentarul adevărat de banalul film turistic, care – oricât de îngrijit lucrat ar fi – se limitează la descriere.

Un argument în sprijinul ideii de „revizitare periodică" a clasicilor, demers socotit de multă lume

drept iconoclast: după mai bine de jumătate de secol, *Țara moților* nu mai produce, poate, același efect ca la vremea sa. Multe au evoluat de atunci încoace în arta cinematografică mondială. Dar, tocmai din acest motiv, abia cinefilul contemporan este apt să guste în *Țara moților* ceva ce juriul de la Veneția era, istoricește, incapabil să o facă: *anticiparea metodei de filmare cu camera ascunsă.* Într-adevăr, așa a fost realizată scena în care moșnegii își amintesc de Avram Iancu și se precipită să aducă din șopron o suliță din vremurile de glorie ale Moților, neștiind că sunt personajele unei secvențe de *ciné-vérité avant la lettre!* Există, probabil, în fiecare produs artistic autentic, asemenea comori ascunse, pe adresa unui public viitor. Ele nu au, însă, cum să fie descoperite fără o repunere în discuție a operei.

Serviciul Cinematografic al Oficiului Național de Turism avea, pe lângă realizarea de filme documentare, și misiunea producerii jurnalului oficial de actualități. Înființat și condus de Paul Călinescu, devenit tot mai consistent în subiecte interne și externe, „Jurnalul sonor O.N.T." (din 1938 – „Jurnalul sonor O.N.C.", odată cu ridicarea serviciului la rangul de Oficiu Național Cinematografic) constituia o prezență săptămânală așteptată și apreciată de publicul sălilor de cinema. Echipele de filmare se deplasau peste tot în țară, ca să surprindă evenimentele. La manifestările oficiale, la serbări și demonstrații sportive, oamenii în vestoane

albastre și pantaloni gri, purtând pe mânecă brasarda O.N.C. ca semn de liberă trecere, deveniseră și ei o prezență obișnuită. Nici unul dintre privitorii curioși nu bănuia că asistă la realizarea unor documente pentru viitorime. Până ce se va scrie necesara istorie a scurtei, dar productivei existențe a primei structuri de cinematograf oficial în România, să-i amintim aici, în semn de modest omagiu, măcar pe colaboratorii apropiați ai lui Paul Călinescu. Pe atunci, unii erau, la rândul lor, pionieri ai filmului românesc, alții – tinere promisiuni. Împreună, ei reprezintă o parte din elita profesiunii în perioada premergătoare declanșării celui de-al doilea război mondial și imediat după aceea. Să-i enumerăm pe compartimente. *Imagine*: Iosif Bertok, Wilfried Ott, Constantin Dembinski, Alexandru Simionov, Ovidiu Gologan, francezul Amédé Morrin, polonezul Ștefan Dominikowski; *Sunet*: ing. Anton Bielusici, Victor Cantuniari, Gheorghe Mărăi, elvețianul Adolphe Fontanel; *Montaj*: Lucreția Drocan, Lucia Anton, Simona Drăghici, Anton Belici, Traian Ralu; *Ilustrație muzicală*: Paul Constantinescu.

Acești O.N.C.-iști preocupați să imortalizeze personalitățile vremii nu s-au gândit niciodată să facă același lucru și pentru ei înșiși. Cele câteva imagini ale lor se datorează tot lui Paul Călinescu, în aparent didacticul CUM SE FACE UN REPORTAJ CINEMATOGRAFIC (1940). De la pregătirea filmării unor curse pe hipodromul bucureștean la masa de montaj și mașina de developat și până la prezentarea reportajului în chestiune pe ecranul

sălii „Aro"; pelicula a păstrat nu numai imaginea aparaturii și utilajelor cu care se lucra la O.N.C., dar – și mai important – câteva figuri de operatori și de tehnicieni din epocă. Un document deosebit de prețios pentru istoria cinematografului românesc. Astăzi, *prezența în film a echipei de filmare* este un fapt frecvent, folosită fiind cu funcție dramatică. La noi, acest element a fost introdus de Călinescu în 1944, și încă sub formă de gag! Pe un cheu din portul Constanța se lucrează la documentarul DOBROGEA. Un marinar prea curios stânjenește filmarea, drept care un operator mai găligan îl pune la punct cu un gest „convingător".

Inventivitatea pionierului nu se dezminte nici în cadrul Jurnalului de actualități. În 1937, el inițiază rubrica *„Români, cunoașteți-vă țara"*, o nouă formă de atragere a publicului larg către practicarea turismului. Materialele realizate special pentru aceasta au fost atât de bine primite de spectatori încât, din 1938, Oficiul hotărăște realizarea periodică – pe baza lor – a unor „culegeri". (În vocabularul profesiunii, acestea sunt grupajele tematice.) Culegerile „Români, cunoașteți-vă țara" au fost foarte apreciate și după 1945, așa că au intrat pentru a doua oară în circuitul cinematografelor. Bineînțeles, cu comentariul schimbat și eliminându-se subiectele devenite peste noapte tabu: ca, de exemplu, descrierile acelor locuri ce nu mai aparțineau României (precum Cernăuțiul, Balcicul sau Insula Șerpilor) și de care românii trebuiau să uite.

Actualitățile nu aveau generic și nu erau sem-

nate. Exista însă, firește, o coordonare a materialelor ce formau fiecare număr al Jurnalului, răspundere ce-i revenea lui Paul Călinescu, pe lângă activitatea sa curentă ca operator, monteur, redactor. Toată această muncă devotată și competentă îi atrage, la rândul ei, alte responsabilități. Ca, de exemplu, realizarea culegerii „Apărarea noastră" (1940-1941), comandată de Marele Stat Major, destinată pregătirii militarilor aparținând diferitelor arme. Sau, Edițiile speciale dedicate serbărilor și acțiunilor străjerești ce aveau loc cu ocazia lui 8 Iunie (aniversarea întoarcerii lui Carol al II-lea la tron). Acestea, de pildă, îl satisfăcuseră pe suveran în asemenea măsură, încât, în 1939 el îi împărtășea lui Teofil Sidorovici (șeful organizației „Straja țării"), intenția sa de a trece activitatea cinematografică de stat la Fundația pentru cultură și artă ce-i purta numele. Succesiunea evenimentelor a împiedicat realizarea ideii. Amănuntul nu rămâne mai puțin semnificativ în ce privește tendința oricărei dictaturi de a-și apropria cinematograful. Ceea ce avea să se întâmple curând.

Odată cu decretul de naționalizare din 2 noiembrie 1948, tot ce ținea de producerea și prezentarea filmelor (aparatură, laboratoare, săli de cinema) devine proprietatea statului. Grăbit să aplice și în acest domeniu modelul sovietic, scopul fiind folosirea artei cinematografice drept principal instrument de propagandă, noul regim cheltuiește fonduri uriașe pentru construirea și utilarea studiourilor de la Buftea, echiparea studioului

„Alexandru Sahia" (ce preluase atribuțiile fostului ONC) etc. Simultan, este înființat Institutul de Artă Cinematografică, cu secții de regie și de operatorie, iar o serie de tineri sunt trimiși să învețe la Moscova. Dar, până ca noile cadre să-și încheie studiile, statul are nevoie de filme. Se apelează, așadar, la „vechea gardă".

La ora aceea, existau trei cineaști români cu o reputație bine consolidată: Jean Mihail, Jean Georgescu și Paul Călinescu. Ca atare, lor li se încredințează primele filme ale perioadei imediat postbelice – documentarele. Dintre acestea, TOAMNA ÎN DELTĂ – realizat de Călinescu în 1951 – este *primul film românesc în culori*. Ce-i drept, inexistența la nivel național a experienței în materie a determinat prezența în echipă a unui operator ceh și, ulterior, prelucrarea peliculei în laboratoarele de la Barrandov. Dar, deși se aventura primul în acest domeniu necunoscut, regizorul dovedea că a înțeles perfect atât exigențele cât și avantajele noii forme de expresie. *Toamna în deltă* pare un film făcut de cineva de multă vreme obișnuit cu compoziția imaginii color.

Conducerea cinematografiei era însă preocupată de realizarea, înainte de terminarea lucrărilor de la Buftea, a unui lungmetraj înfățișând „viața cea nouă". Se hotărăște ca acțiunea lui să se desfășoare pe marele șantier al căii ferate Bumbești-Livezeni, unde munceau mii de tineri voluntari. La desemnarea regizorului, determinant s-a dovedit argumentul AGNITA BOTORCA – un documentar

realizat de Călinescu în 1947, despre un șantier similar, doar că de mai mici dimensiuni. Așa ajunge Paul Călinescu să realizeze *primul film de ficțiune al cinematografiei de stat* – RĂSUNĂ VALEA (1949).

Pentru cineast, *Răsună valea* a însemnat un dublu pionierat. Îndrăzneala sa binecunoscută și experiența sa în toate compartimentele l-au ajutat să-și depășească îngrijorările și emoțiile firești în fața primului *său* lungmetraj de ficțiune. Mult mai dificilă a fost însă confruntarea permanentă – încă din faza de pre-producție – cu o realitate ostilă, necunoscută până atunci în România: „specialiștii" – cum îi numește cu un zâmbet amar regizorul. Adică, acei politruci zeloși dar inculți, ignoranți în ale artei, gata să denatureze realitatea dacă interesele propagandei o cer – și care, din păcate, aveau mână liberă să modifice la nesfârșit un scenariu, să se amestece și să stabilească structura unei secvențe sau ce cuvinte să se spună, disprețuindu-i suveran pe oamenii de meserie. Odată cu *Răsună valea* începe să se întrevadă cum vor decurge lucrurile de acum înainte, într-o cinematografie „nouă". În asemenea condiții, se poate considera că, de data asta, Paul Călinescu a fost un fel de cercetaș de front.

O parte din întâmplările absurde prilejuite de *Răsună valea* sunt povestite cu umor de Mircea Ștefănescu, scenaristul filmului, amplu citat în volumul de memorii al regizorului, *Proiecții în timp*.* Ca atare, nu vom stărui asupra lor. La vizionare,

* Editura Sport-Turism, Buc., 1982.

astăzi, secvențele în care „specialiștii“ nu s-au amestecat se disting cu ușurință. Nu întâmplător, acestea sunt pasajele cu caracter documentar, cât și rarele momente în care personajele discută de-ale lor, iar nu despre lupta de clasă. Să adăugăm că filmul a primit Mențiunea de onoare la Karlovy Vary în 1950 – cu precizarea că festivalul acesta era rezervat producțiilor din țările socialiste.

După 1950, Paul Călinescu abandonează definitiv documentarul, consacrându-se – atâta vreme cât i s-a permis – lungmetrajului de ficțiune. A realizat, după RĂSUNĂ VALEA, DESFĂȘURAREA (1954), PE RĂSPUNDEREA MEA (1956), PORTO-FRANCO (1961) și TITANIC VALS (1964), opere ce vor fi evocate în capitolul următor.

Când regimul a socotit că se poate dispensa de regizorii din vechea generație, a făcut-o fără menajamente. Dar spiritul de pionier nu poate fi anulat printr-o decizie a administrației de stat. Departe de agitația studiourilor, Paul Călinescu găsește acum timpul și liniștea necesare punerii într-o formă finită a unor preocupări mai vechi. *„Am fost atras și de latura tehnică a cinematografiei și, trebuie să mărturisesc, am fost atras în special de probleme nerezolvate“* – spune el. Deloc surprinzătoare această afirmație. Uimitoare ar fi fost declararea unei atracții pentru drumurile bătute...

O preocupare îndelungată, o problemă încă nesoluționată: obținerea imaginii în relief, dar altfel decât prin procedeele stereoscopice, care necesită fie ochelari speciali, fie grile, fie lumină polarizată.

După câțiva ani de cercetare în colaborare cu profesorul Constantin I. Botez, munca la *Video-real*, obiectivul ce dă senzația de relief, este finalizată în 1964. Invenția, bazată pe viziunea monoculară, este cât se poate de simplă, autorii îi aduc și o perfecționare dar... beneficiarul, Ministerul Industriei Ușoare, n-a realizat niciodată prototipul și, ca atare, ea n-a putut fi valorificată.

Însă, mărturisește cineastul – *„această aventură științifică n-a avut darul să mă descurajeze cu desăvârșire și, fire neastâmpărată, în scurt timp am trecut la o a doua"*.

Și de data aceasta este vorba tot de o veche și sâcâitoare insatisfacție. Călinescu, partizan al realismului cinematografic, consideră forma dreptunghiulară a ecranului drept un viciu, întrucât denaturează perceperea lumii înconjurătoare. Imaginea adevărată are un contur conform cu câmpul vizual al ochiului uman: o elipsă cu jumătatea superioară mai înaltă, iar jumătatea inferioară ceva mai turtită. În nici un caz o formă în unghiuri drepte. Cercetarea, întreprinsă tot împreună cu profesorul C.I. Botez, a vizat, deci, obținerea unei forme de ecran care să nu mai contrazică datele anatomo-fiziologice ale vederii umane. În opinia cineastului, acesta ar fi un prim pas în direcția „cinematografului integral", acel cinematograf în care ecranul, pereții sălii, capetele celor din rândurile din față nu-și vor mai face semnalată prezența lor fizică, materială și, în consecință, nu vor mai distanța psihologic spectatorul de spectacolul cinematografic. Și rezultatul acestei cercetări e de o dezarmantă sim-

plitate. Filmarea se face prin obiectivul obişnuit, căruia i s-a aplicat o mască, asigurând impresionarea peliculei în forma rotunjită descrisă mai sus. Câştigul în plasticitate este remarcabil, iar senzaţia de relief e surprinzătoare. Mai mult, autorii sistemului propun şi variante de lucru. Un material filmat tradiţional poate obţine noul aspect în laborator, dacă se montează la maşina de copiat masca adecvată.

Invenţia, brevetată în 1968, a fost denumită *Fizio-ecran*. Faptul că beneficiarul era acum Studioul „Bucureşti" n-a dus însă la punerea ei în aplicare. Istoria părea că se repetă: în cadrul producţiei planificate de la Buftea, nu se găseau niciodată fonduri pentru realizarea unui prim experiment cu Fizio-ecranul.

Timpul trecea. Abia în 1984, cu complicitatea mai tânărului său coleg, Geo Saizescu (care tocmai filma în Deltă pentru *Sosesc păsările călătoare*), şi a Directorului general al Studiourilor Bucureşti, inginerul Constantin Pivniceru, ideea este, în sfârşit, concretizată. Soluţia – includerea cheltuielilor implicate (de scurta demonstraţie pe peliculă) în devizul unui lungmetraj – era simplă, dar neortodoxă. Fără solidaritatea de breaslă, ea nu s-ar fi putut pune în practică.

Abia ieşit din laborator, scurtmetrajul DELTA DUNĂRII, DE ICI... DE COLO... este trimis la cel de-al 13-lea concurs al Uniunii Internaţionale a Asociaţilor Tehnice Cinematografice (UNIATEC), unde este distins cu o menţiune. Reamintesc, aceasta s-a întâmplat în 1984. Cum ar fi fost, oare,

primit Fizio-ecranul cu 17 ani în urmă, de către acest prestigios for tehnic internațional? Și ce ar fi însemnat *atunci* o prețuire a merituoaselor rezultate obținute în planul cercetării științifice de o „fire neastâmpărată“, pentru omul care, la el acasă, se lovea de descurajarea sistematică a unor astfel de spirite?

Acum, era târziu, Mențiunea de la Paris venea să încheie un traseu de recunoașteri internaționale început – coincidență! – tot la Paris, în 1937. Paul Călinescu dăruise 50 de ani din viața sa cinematografului. Nici unul dintre domeniile acestuia – arta, tehnica, organizarea – nu-i mai era străin. În toate aceste direcții inovase, inițiase, presimțise. Pionierul își asumase destinul pe deplin.

CINEASTUL – PRIN FILMELE SALE

„Regizor de film este o meserie sau o vocație?"

PAUL CĂLINESCU

Natura

Dragostea lui Paul Călinescu pentru natură, evidentă încă din primele sale filme de amator (GRĂDINILE CAPITALEI, EFORIE-PLAJĂ), reprezintă o constantă în opera sa, de la rubrica de jurnal *„Români, cunoașteți-vă țara"* la majoritatea documentarelor pe care le-a realizat, pătrunzând, atât cât subiectul a permis-o, în toate filmele sale de ficțiune. O precizare se impune: natura vie este cea care îl fascinează pe regizor, iar nu lumea nemișcării minerale, asupra căreia nu a stăruit nici măcar atunci când i-a descoperit ipostaze impresionante precum Detunata sau Scărișoara (*Țara moților*). Peisajul predilect pare a fi muntele (prezent uneori până și în titluri – MUNȚII FĂGĂRAȘ, SCHI DE PRIMĂVARĂ), înverzit sau sub albul zăpezii, când sever, când îmbietor sau, în *Răsună valea*, de-a dreptul grandios.

Poate că de aceea s-a comentat mai puțin folosirea elementului acvatic în filmele lui Paul Călinescu. Apele leneșe ale Nistrului oglindind ceea

ce mai rămăsese în 1943 din doi martori tăcuţi ai zbuciumatei noastre istorii, Hotinul şi Cetatea Albă (NISTRUL), Dunărea şi marea ca aducătoare de viaţă (DOBROGEA), universul paradisiac numit Delta, filmat în sfârşit în culori (TOAMNA ÎN DELTĂ). Mai târziu, în PORTO-FRANCO, Marea Neagră devenea aproape un personaj, când luminos, când sumbru, ori capricios şi cinic.

Cineastul pare a prefera lumina blândă a soarelui de toamnă (şi nu numai când filmează Delta), lumină ce îndulceşte contururile şi atenuează contrastele. S-a spus despre el că ar fi un peisagist. Afirmaţia este valabilă, dar adevărul nu ar fi întreg dacă nu am nota că în mai toate peisajele lui Călinescu există o prezenţă umană, fie şi numai sugerată: năvoade atârnând la uscat, o claie de fân, mori de vânt profilate pe cer... Alteori, natura este filmată ca un sipet adăpostind o moştenire de preţ, lăsată de înaintaşi – mănăstirile Horezu şi Voroneţ sau Peleşul şi Branul. Spre deosebire de modul în care se procedează astăzi în majoritatea documentarelor noastre, la Paul Călinescu asemenea tip de imagini se dispensează de comentariu. Regizorul mizează pe puterea lor de sugestie, şi bine face. De altfel, aşa a procedat el şi cu DELTA DUNĂRII, DE ICI... DE COLO... (prin care este prezentat Fizio-ecranul): nu se suflă o vorbă despre originalitatea ori importanţa procedeului, nu se dă nici o explicaţie; iar cei de la UNIATEC au înţeles şi fără cuvinte.

Peisajul citadin și industrial

Mediul urban este privit cu un alt ochi. Mai curios și mai critic. Dincolo de imaginile citadine prezente în jurnale și în câteva documentare, orașele ce și-au făcut loc în opera cineastului sunt în număr de trei. Sulina, așezată pe malul Dunării și al mării, a avut până la al doilea război mondial regim de porto-franco, ceea ce a făcut din acest port un punct de atracție pentru tot felul de negustori, afaceriști și aventurieri. Potențialul său de pitoresc, caracteristic oricărei așezări aflate lângă o apă, este folosit însă cu discreție de către regizor. Drama (dramele) din *Porto-Franco* se desfășoară într-un oraș alb, sub soarele dogoritor. Ziua, străzile sunt mai mult pustii, mișcarea concentrându-se în port. Dar în penumbra interioarelor sufocante, lâncezeala mediteraneană generatoare de visări cu ochii deschiși, virează lesne în dezlănțuiri necontrolate, greu de calificat: balcanice sau (din nou) mediteraneene. Căci, și populația e foarte pestriță. E vorba, în fond, de un oraș cosmopolit. Mici detalii, la exteriorul prăvăliilor, indică originea etnică a proprietarilor.

În schimb, Câmpulung-Muscel, locul de desfășurare a comediei *Titanic vals*, nu este nici cosmopolit, nici port, ci se află în interiorul țării, la câteva sute de metri altitudine. Regizorul a conceput filmul altfel decât piesa de teatru cu același titlu. A creat în acest scop multe scene în exterior. Or, se simte că această urbe de provincie, cu casele ei patriarhale –

în față flori, în spate găini și gâște – este pe placul său. Peste tot, copaci și verdeață, din parcul orașului nu lipsește chioșcul pentru fanfară și obligatoriul havuz. Pe străzi trec birje – cele venind de la gară indică sosirea, la fix sau nu, a trenului de București – câte un ofițer din garnizoană trece și el mândru în șa, iar apariția unui automobil stârnește panică și... invidie. În fața cafenelelor și a cârciumilor se stă la mese și se bârfește... Regizorul savurează acest peisaj urban și uman și ne face părtași la delectarea sa.

Documentarul *București, orașul contrastelor* poate fi luat drept o declarație de dragoste a cineastului față de capitala țării, cu contrastele sale cu tot. Căci faptul că regizorul e mândru de felul în care arăta Bucureștiul în 1936 este incontestabil. Fântâna Miorița, Palatul Justiției, Biblioteca Fundației Regale (cunoscuta Bibliotecă Centrală Universitară, distrusă în decembrie 1989, azi în reconstrucție), Parcul Carol și Muzeul Militar (ruinat de bombardamentele ultimului război mondial), biserica Stavropoleos, Palatul Telefoanelor... Stilurile arhitectonice se amestecă – da, și totuși contrastele nu devin contradicții. Parfumul grecesc al secolului al XVIII-lea este și mai bine pus în valoare de clădirile din vecinătate, de inspirație occidentală. Filmul acesta nu este o simplă constatare, utilă doar în studierea istoriei Bucureștiului. El depune mărturie asupra formidabilului avânt economic al

României antebelice, într-o măsură în care puține alte documente cinematografice au mai făcut-o.

Paul Călinescu a filmat Capitala încă din vremea când era cineamator. Ca atare, o cunoaște bine. În 1956, câteva străzi dintr-o margine de București îi vor servi drept credibil decor pentru scenele „de provincie" din *Pe răspunderea mea*. Dar, cea mai mare parte a acțiunii filmului se petrece chiar în „marele oraș". Interesant lucru, de data aceasta contrastele au dispărut. Totul e luminos, totul e curat, toată lumea e bine îmbrăcată. Din București nu se mai vede decât ceea ce „dă bine", pe verticală sau pe orizontală, recte clădirile înalte sau spațiile largi, cum ar fi stadionul. Seara, tinerii îndrăgostiți se întâlnesc în localuri elegante, unde se produc cântăreți la modă. Repet, suntem în 1956. Politica de trucare a realității, trecând peste capul cineaștilor, începuse. Cinematografia avea, printre altele, sarcina de a creea și vehicula o imagine idilică a vieții românilor. Cine nu crede în adevărul acestei afirmații ar trebui să vadă secvența, incredibila secvență cu parada modei din PE RĂSPUNDEREA MEA. Într-o țară ce abia își revenea după „postul" Festivalului Mondial al Tineretului din 1952-1953 și după cumplita iarnă a lui 1954 era posibilă o asemenea desfășurare de lux? Iar dacă era posibilă – ce voia ea să demonstreze? Prin comparație, o realitate veridică precum studioul fotografic particular al maestrului Cristian (existența câtorva categorii de mici meșteșugari fusese tolerată după națio-

nalizare), tocmai acest atelier simplu și modest în desuetudinea lui pare o ficțiune, o născocire menită să aducă o pată de culoare.

Industria, activitatea industrială nu l-au atras pe cineast și, în consecință, nu și-au găsit loc în opera sa. În schimb, vechile meșteșuguri și tehnicile ancestrale par a-l captiva aproape în aceeași măsură cu natura. Din numeroasele imagini în care acestea sunt prezentate, cele mai impresionante rămân tot șteampurile din *Țara moților*, ale căror „măsele uriașe de cremene" (după expresia lui Mihail Sadoveanu) sparg stâncile aurifere.

Există, însă, două excepții „industriale" în filmografia lui Paul Călinescu: documentarele UZINELE MALAXA și ATENȚIUNE, FRAGIL.

În *Uzinele Malaxa*, realizat în 1940, este prezentată, pe un ton sobru, o întreprindere care nu numai că este uriașă pentru vremea respectivă, dar e organizată și automatizată conform celor mai înalte standarde tehnice ale epocii. După ce se parcurg diferite secții (proiectare, oțelărie, cazangerie, montaj etc.), se mai pot vedea sălile de dușuri pentru muncitori, dotările și modul de funcționare ale asistenței medicale gratuite pentru ei și familiile lor și alte asemenea „amănunte" de interes social despre care, după război, nu s-a mai vorbit deloc. De ce? Pentru ca, mai târziu, toate aceste realități existente încă din 1940 în uzinele Malaxa devenite „23 August" să fie prezentate drept „cuceriri ale regimului de democrație populară".

Filmul, deși relatează totul aproape cu zgârcenie, pornește ca un reportaj, dar pe parcurs depășește limitele categoriei. Există în el câteva fine intervenții (cum ar fi laitmotivul omului cu căruciorul automat ce trece cu o figură indiferentă prin fiecare secție) ce fac din *Uzinele Malaxa* mai degrabă un documentar pe o temă industrială. Exact același lucru se va întâmpla, patru ani mai târziu, cu *Atenţiune, Fragil*. Ceea ce se dorea un film didactic despre fabricarea sticlei a devenit aproape o comedie de scurtmetraj. Ca atare, acest film își va găsi mai bine locul ceva mai departe.

Peisajul uman

Am spus deja că orice documentarist autentic pune în centrul operei sale omul. Paul Călinescu nu face excepție de la regulă. În opera sa de nonficțiune s-au perindat, poate, sute de chipuri de pescari și marinari, țărani și meșteșugari, lucrători, negustori, elevi. Aparatul îi surprinde în mediul ce le este familiar, de obicei la lucru. Ca atare, gesturile, atitudinile sunt cele mai firești. Nimeni nu pozează, nici la coasă, nici culegând strugurii, nici descărcând vapoarele, nici suflând în sticla topită. Dar mai sunt și momentele de repaus. În zilele de sărbătoare, după ce s-au dus la biserică, țăranii ies la joc. Dansuri foarte vechi și de o frumusețe nealterată ca, de pildă, jocurile arcășești, se pot vedea în MÂNDRA

NOASTRĂ ȚARĂ (1941). Orășenii își petrec altfel timpul liber. Bucureștenii, de exemplu, se „aerisesc“ la plimbare prin parcuri, la hipodrom sau la Snagov, dacă nu se încumetă să dea o raită prin Bucegi sau Făgăraș *(București orașul contrastelor, Cum se face un reportaj..., Schi de primăvară)*.

Din acest mozaic uman nu lipsesc copiii. Dar, prezența lor nu este pur și simplu decorativă, ori utilă doar în planul formei, aducând un chip luminos și fraged printre adulții marcați de lupta pentru existență. Paul Călinescu obișnuiește să picure din când în când câte un strop de umor în documentarele sale – și o face de obicei prin mijlocirea copiilor. În *Dobrogea*, văzând lotca plină cu pește a tatălui său, un băiețel înciudat dă de-a azvârlita cu undița sa improvizată, în care nu s-a agățat nimic. În *Atenţiune, Fragil*, un ștrengar admonestat de profesoară pentru că a spart un geam la școală, se apără cu replica *„Păi, dacă nu s-ar sparge geamul, fabrica de sticlă ce-ar mai lucra?“* Copilul capătă așadar un fel de misiune, el devine purtătorul de cuvânt al regizorului. Se poate, deci, vorbi de o împingere a lui la frontiera dintre nonficțiune și ficțiune.

Sub un alt unghi privită, prezența rară, dar beneficiind de un statut particular, a copilului în documentarele lui Călinescu, are darul de a adăuga portretului său vibrația unei fibre de tandrețe, bine disimulată de altfel.

Or, dacă am ajuns la virtuțile neafișate, este momentul să examinăm cum se reflectă în operă o altă trăsătură proprie cineastului.

Umorul

Puțină lume știe că și umorul este o constantă a operei lui Paul Călinescu. În general, se crede că s-ar găsi numai în *Pe răspunderea mea* și *Titanic vals*, comediile sale de lung metraj realizate în 1956 și respectiv 1964 (și asta pentru că, nu-i așa, acolo prezența elementului comic este obligatorie).

Am evocat deja două-trei momente de umor din filmele documentare. E drept, asemenea scene sunt rare, a face oamenii să râdă neconstituind obiectivul prim al regizorului. Ceea ce nu înseamnă automat și o lipsă de apetență pentru comic. Dimpotrivă, atunci când Paul Călinescu o socotește necesar, el nu se sfiește să creeze un asemenea efect. Este ceea ce se întâmplă în *Atențiune, Fragil*, realizat în 1944.

Scopul filmului era, am spus-o deja, unul didactic: prezentarea fabricării sticlei – prin procedeele tradiționale și prin altele parțial automatizate – la întreprinderea din Mediaș. Dacă l-ar fi realizat ca atare, ar fi rezultat un scurtmetraj cam arid, respectivul proces tehnologic având doar prea puține elemente de atracție. Călinescu imaginează, însă, un prolog și un epilog în registru comic. Scrise pe geamurile fabricii, numele de pe generic intră rând pe

rând în vizorul aparatului de filmat, pentru a fi imediat șterse cu mult zel de o femeie de serviciu. Ultimul, geamul cu numele regizorului, se sparge. Urmează o suită rapidă de situații nostime (mai mult sau mai puțin posibile în viața de toate zilele) soldate cu reducerea la cioburi a fragilului material. Inclusiv din cauza unei acute mult prea... acute, scoasă de o soprană. Șirul se încheie cu scena deja evocată, cea cu elevul zburdalnic găsind justificarea acestui tip de accidente: *„Păi... fabrica de sticlă ce-ar mai lucra?“* După o asemenea „intrare în materie“, este firesc ca spectatorii să devină foarte atenți la sticlari și la munca lor, așteptându-se la alte glume, pe care nu vor să le scape. Atenția le va fi răsplătită. La capătul fluxului tehnologic sunt obiectele finite. Într-un magazin specializat, vânzătoarea arată diferite vaze, pahare etc. unui client pretențios. Omului nu-i place nimic, nu cumpără nimic și pleacă trântind ușa, al cărei geam – pe care scrie „Sfârșit“ – se face țăndări...

Paul Călinescu demonstrase cu acest film că este dotat și pentru comedie. Avea să o reamintească în scenele de cârciumă din *Răsună valea*, unde un moșneag șugubăț, singurul client al „localului“, îl tachinează mereu pe patronul „negativ“.

În ceea ce privește comediile de lungmetraj ale lui Paul Călinescu, orice încercare de evaluare a lor trebuie să pornească de la climatul politico-cultural în care acestea au fost concepute.

În materie de comedie, cinematografia socialistă

a început cu scurtmetraje: în 1950 – *Bulevardul fluieră vântu'* (Jean Mihail), în 1952 – *Lanțul slăbiciunilor* și *Vizită* (Jean Georgescu), în 1954 – *Și Ilie face sport* (Andrei Călărașu) și *Gelozia bat-o vina* (Elena Negreanu) ș.a.m.d. Cum *O scrisoare pierdută* (1953, Sică Alexandrescu, Victor Iliu) nu este decât înregistrarea cuminte a unui spectacol de succes al Naționalului bucureștean, nu aceasta e socotită drept prima comedie cinematografică de lungmetraj produsă de industria de stat, ci *Directorul nostru*, din 1955. Era o satiră la adresa birocrației instalate în noile structuri, un film ce a plăcut publicului și, în același timp, a avut darul de a irita autoritățile. O îndelungată și violentă campanie de presă a fost, în consecință, organizată împotriva autorului său, Jean Georgescu, De fapt, acesta era vinovat de a nu fi înțeles (dar cine ar fi putut să bănuiască măcar acest lucru?) că de „nou" nu era voie să se râdă. Chiar dacă acest nou era urât, ori strâmb, ori nociv.

Pe de altă parte, un imperativ al politicii culturale (ce avea să devină, cu timpul, tot mai presant) era producerea de „filme de actualitate", socotite un instrument foarte important în activitatea de „făurire a omului nou". Cum rămânea atunci cu comedia, de îndată ce actualitatea nu putea fi luată în râs? Nimic irezolvabil: comediile urmau să se ocupe de aspecte minore ale vieții, subliniind că este vorba de „cazuri izolate", pe care forța colectivului le

va readuce până în finalul filmului pe linia justă; satira va fi rezervată realităților trecutului, ale României „burghezo-moșierești", ce puteau fi îngroșate după plac și tot la fel biciuite. După 1955, creația cinematografică în materie se va plasa, fără greșeală, pe unul sau altul din cele două culoare permise.

Pe răspunderea mea este realizat de Paul Călinescu după un scenariu scris împreună cu George Voinescu. Ideea i-a venit, își amintește el, constatând sărăcia sortimentală a materialelor textile vândute în magazine. Lipsa de fantezie și de gust a imprimeurilor – *„m-a făcut să-mi imaginez cum ar arăta toate rudele sau cunoștințele mele, dacă ar fi obligate să se îmbrace toate la fel"*. Regizorul a găsit, astfel, subiectul primei sale comedii (declarate): un tânăr și infatuat desenator de modă, lansând „pe răspunderea lui" un imprimeu de o rară urâțenie (socotit de el ca avangardist) cu modelul aferent de rochie (la fel de penibil) – și consecințele comice ale gestului său. Scenariul, deci filmul, se bazează din plin pe comicul de situație. Personajele sunt doi îndrăgostiți: desenatorul în chestiune și o lucrătoare de la fabrica de confecții. Ignorând fiecare locul de muncă al celuilalt, ei se războiesc dimineața prin telefon, pe teme profesionale, pentru ca pe seară – când se întâlnesc – să se plângă unul altuia de „înfumuratul", respectiv de „scorpia", care îi face viața grea. Un al doilea cuplu de îndrăgostiți are necazuri de altă natură. El e cofetar și timid, se

rușinează de meseria lui, se pretinde ceasornicar. De aici, numai belele. Căci iubita lui îi dă să repare toate ceasurile și ornicele prietenelor ei. Ca să nu se demaște, el le duce la cooperativa de specialitate, până când e luat drept hoț și dat pe mâna miliției.

Pentru a marca un crescendo, regizorul/scenarist introduce oportun grotescul. Graficianul, plecat să-și odihnească nervii în târgușorul natal, este întâmpinat la gară de numeroasele-i rubedenii. Stupoare: toate femeile din familie, indiferent de vârstă și de forme poartă „rochiile lui" – cele 30 de exemplare comandate de el la fabrica de confecții și trimise aici chiar de iubita sa. La masa dată în cinstea „nepoțelului de la București", bietul băiat se amețește puțin, iar lucrurile iau o turnură de coșmar. Întreaga populație a urbei este îmbrăcată acum în oribilul imprimeu, până și o mireasă (cu alaiul ei cu tot), până și caii de dric (cu cortegiul funerar cu tot).

Această poveste veselă, din care nu lipsește comicul verbal (servit cu vervă de Iurie Darie și Ileana Iordache – cuplul principal, cât și de Liliana Tomescu – o fată cu picioarele pe pământ, Nelly Sterian – închipuită și ipocrită, căci e o fostă patroană, Paul Sava – cam birocrat, cam servil, cam oportunist și Natașa Alexandra – autoritară matroană a familiei din provincie) este inclusă între două coperte de umor tandru. Sunt aparițiile unui fotograf bătrân, cu gesturi elegante de magician, maestrul Cristian – un personaj rar în cinematogra-

ful românesc – interpretat de Ion Talianu cu o plăcere indicibilă, de parcă ar fi știut că este ultimul său rol. În atelierul lui se vor adăposti de ploaia torențială de vară eroii filmului, ce se văd atunci pentru prima oară. Același personaj, ușor fantastic în desuetudinea sa, reapare în final pentru a imortaliza, cu aparatele sale de început de secol, sărutul ce pecetluiește împăcarea celor doi protagoniști.

Titanic vals, în schimb, este adaptarea unei piese de teatru din 1932, aparținând lui Tudor Mușatescu. Într-o asemenea circumstanță, un regizor ce vrea să tragă dintr-o creație scenică un film, iar nu un spectacol filmat, trebuie să regândească piesa în termeni cinematografici. Din fericire, Mușatescu a înțeles de ce e necesar acest lucru (el însuși fiind autorul nemulțumit al unui prim scenariu după *Titanic Vals)* și a acceptat să colaboreze cu Paul Călinescu la o a doua versiune. Prieteni vechi fiind, conlucrarea s-a desfășurat fără asperitățile obișnuite în asemenea întreprinderi.

Ce s-a păstrat din piesă în materie de comic? În primul rând, umorul verbal specific dramaturgului, acele „mușatisme" ce i-au făcut faima. Ca, de exemplu, în cazul de față – „*Să nu cumva să te sinucizi, că te omor!*" sau „*...un domn ofițer cu ochelari numai la un ochi*". Constrângerea (inevitabilă) de a suprima parte din dialoguri are un efect pozitiv și în ce privește umorul. Concentrația sa crește. Astfel, se păstrează numele „patriotice" ale membrilor familiei Necșulescu: Sarmisegetuza, Dacia, Traian, Decebal

– dar se inventează denumiri ilare pentru diferite locuri și localuri din oraș, inscripții care *să se vadă*: grădina publică se numește „Mersi", iar bulevardul – „Pardon"; „La englezul român" e un magazin, „Mai la ziuă" – un restaurant, iar „La împărăția cerurilor" – pompele funebre.

S-au păstrat, bineînțeles, situațiile. Dar, meritul cel mare al regizorului stă în aceea că a reușit să „aerisească" o piesă de teatru ce se desfășura în doar două interioare. Cum? Scoțând în exterior tot ceea ce putea avea loc în afara casei și, în primul rând, imaginând scene noi, pe stradă, în parc, la primărie, la cafenea... Astfel, statismul textului original este mult zdruncinat, viața orășelului forfotitor – astăzi de un „retro" pitoresc – impregnând întregul film. (Am evocat câte ceva sub acest aspect atunci când am vorbit de peisajul urban.) Sau, aproape întregul film. Au rămas teatrale acele scene din casa Necșulescu ce a fost imposibil să fie „sparte".

În fapt, opțiunea regizorală a determinat creșterea efectului general comic al unei comedii și așa de succes. La aceasta contribuie din plin momentele nou create: umilirea lui Spirache Necșulescu de către grangurii locali, pe vremea când nu era altceva decât un funcționar modest; lingușirea lui de către aceiași din momentul în care se află că, ruda lui cea bogată murind într-un naufragiu în Marea Neagră, el a devenit milionar; campania electorală și ziua alegerilor (ceea ce permite acum ironiei la adresa politicianismului să se

desfăşoare cu efect, în interioare şi, în deosebi, pe străzile oraşului). Uneori, o simplă informaţie conţinută în textul original este dilatată la dimensiuni de secvenţă. De pildă, cheful ofiţerilor, în ajunul plecării locotenentului Stamatescu, petrecere ce culminează „mai la ziuă" cu înmormântarea fictivă a zburdalnicului tânăr, condus la gară într-un dric, de unde îi salută pe trecătorii ce o iau la sănătoasa. Situaţii ilare, comic verbal şi vizual. Până şi un personaj ca flaşnetarul – sugerat, doar, în piesă, prin tărăgănata melodie ce se aude când şi când din culise (valsul evocând naufragiul vasului „Titanic") – capătă în film un chip şi un rost. Încă din primele cadre, pitorescul flaşnetar se află în drumul lui Spirache spre serviciu. Îndemnat să-i dea „lu' domnu" un bilet cu noroc, papagalul instalat pe flaşnetă va scoate sârguincios cartoanele cu numele de generic.

Un atù incontestabil al filmului este prezenţa lui Grigore Vasiliu-Birlic, în pofida contrastului valoric cu partenerii săi, ce nu-i sunt tocmai pe măsură. Dar este un Birlic „altfel", un actor comic convins de regizor că personajul principal este departe de a fi o caricatură precum ceilalţi. Spirache Necşulescu, luat în sine, nu are nimic caraghios. E modest, e bun, e cinstit. El are însă reacţii comice, în măsura în care celelalte personaje i le determină. De pildă, el nu vrea să devină deputat, în timp ce familia doreşte asta cu orice preţ. Într-o scenă mută delicioasă, Birlic/Spirache, disperat că ar putea fi ales

și înfricoșat că ar putea fi văzut, rupe de pe garduri afișele ce-i fac propagandă. La rândul său, regizorul speculează contrastul fizic dintre marele actor (puțin la trup) și principalele sale oponente – soția (lungă) și soacra (grasă). Contrast anulat atunci când, în sfârșit, omulețul veșnic dominat își înfruntă aroganta familie: Birlic urcă scara interioară a casei și de acolo, de la înălțimea ce-i dă curaj, poate și el, odată, să domine.

Umorul evoluează și el. În afara unor situații comice esențiale, sigure de perenitatea lor (ca alunecarea pe coaja de banană), la distanță de câteva generații nu se mai râde chiar-chiar de aceleași lucruri. Sau, nu se mai râde la fel. Paul Călinescu însuși mărturisește în memoriile sale, la un sfert de secol de când realizase *Pe răspunderea mea*: „*Anii au trecut. Gusturile s-au schimbat. Eu însumi aș găsi, poate, alte soluții. Chiar în contextul aceleiași problematici.*“ Colaborarea sa cu Tudor Mușatescu la *Titanic vals* a fost fericită și din cauză că cei doi erau de aceeași vârstă. Aveau, deci, opinii similare (dacă nu identice) asupra umorului. Dar azi? Cât de gustat mai poate fi astăzi umorul unor oameni născuți odată cu secolul?

La sfârșitul anului trecut, am revăzut *Titanic vals* într-o sală cu mulți spectatori tineri. Nu cunoșteau piesa, deci nu știau dinainte cum se va suci și răsuci acțiunea. Au râs mai tot timpul, zgomotos cum le place să se manifesteze acum, lovind

în scaune de atâta entuziasm. Orice cuvânt în plus ar fi de prisos.

Realism și realitate

Reprezentant al cinematografului de factură tradițională, Paul Călinescu a fost, întreaga sa viață, un adept al realismului.* Ceea ce, la un moment dat, l-a particularizat însă pe cineast în cadrul acestui curent, a fost modul său propriu de citire a realității: cu ochiul documentaristului. Pentru filmele în care „intonația documentară" (cum atât de frumos o denumește George Littera) a fost cât de cât prezentă, și câștigul a fost, este, incontestabil.

Nu întâmplător *Răsună valea*, debutul lui Călinescu în ficțiune, este și cel mai puternic marcat de această viziune. Acțiunea, am mai spus, se desfășoară pe un șantier adevărat, cu lucrările sale, cu uneltele și mașinăriile sale, cu lucrătorii săi. Șantierul reprezintă însă mai mult decât un simplu decor „natural". El „joacă" încontinuu, impunându-și realitatea aspră, guvernată de legi proprii. Actorii – ce au de susținut partea de ficțiune a filmului – sunt răspândiți în masa de brigadieri autentici. Discrepanța dintre unii și alții ar fi sărit în ochi, dacă regizorul nu ar fi anulat-o printr-un eșalon de tranziție între cele două categorii: figurația inteligen-

* Până și cercetările sale științifice au pornit tot din obsesiva preocupare pentru realism.

tă (așa se numește ea în jargonul de specialitate) formată din neprofesioniști aleși tocmai dintre oamenii șantierului. În aceste condiții, este explicabilă iscarea, în *Răsună valea*, a unei dispute „la vedere“ între ficțiune și nonficțiune, o înfruntare ce nu face decât să sublinieze artificialitatea poveștii inventate.

La *Desfășurarea*, privirea documentaristului este mult strunită. Acțiunea densă, mai strânsă decât în lunga nuvelă a lui Preda, concentrată acum într-o singură zi în care se petrec o sumedenie de lucruri, nu mai permite o redare documentară a realității. „Scapă“ doar scena făcutului mămăligii, de-a dreptul pasionantă pentru publicul citadin.* Și în *Desfășurarea* cineastul folosește o figurație recrutată la fața locului – țărani din satul Snagov -, unora încredințându-le chiar câte o replică. El știe bine ce poate obține de la un neprofesionist, dacă nu îl scoate din firescul său. Această practică se va regăsi și în următoarele sale filme de ficțiune, dar este singurul element ce mai amintește de experiența prealabilă a cineastului. Privirea documentaristă va fi înlocuită de grija, de scrupulul pentru autenticitate. *„De experiența documentarului s-a legat modul în care am conceput atmosfera filmelor de ficțiune“* – spune Paul Călinescu. Și într-adevăr, de la găsirea unor tipuri, unor fizionomii umane autentice pentru

---

* Nu și pentru D. Costin și I. Vrancea, cronicari cinematografici ai „Scânteii“, care în numărul din 19 ianuarie 1955 calificau drept *„sărăcie de idei“* faptul că regia *„înregistrează într-un mod aproape documentar, neexpresiv, o serie de amănunte (mestecatul mămăligii, prezentarea în prim plan a ceaunului încins etc.).“*

satul teleormănean Udupu, pentru cosmopolita Sulină ori pentru un tradiționalist Câmpulung-Muscel și până la fațadele caselor și aspectul curților din aceste așezări, la costumele și mobilierul respectiv – tot acest întreg ce alcătuiește atmosfera unui film este, în fiecare caz, cel „de acolo", locuțiunea vrând să desemneze și timpul și locul acțiunii.

„De acolo" este și frământata lume din *Porto-Franco*, chiar dacă, în trecerea de la roman la film, s-au produs schimbări importante. Păstrând parametrii caracterologici ai personajelor și procedând, firesc, la esențializarea materiei narative, scenaristul Mihnea Gheorghiu a adus în prim plan un personaj omniprezent – banul – făcând din el obsesia generală, mobilul acțiunilor, explicația răului. Suntem mai aproape de Balzac decât de Jean Bart. (În *Titanic vals*, de asemenea, lucrurile se învârt în jurul lui „a fi sau a nu fi" bogat, dar personajele sunt ridiculizate și este vorba de o comedie). În plus, comandamentele politicii culturale din anii '60 îl determină pe scenarist să „coloreze" apăsat *Porto-Franco* cu acțiunile revendicative ale muncitorilor din port (singurii curați – prin tocmai sărăcia lor – într-o lume năclăită), ba chiar să inventeze un final optimist, plin de încredere în viitor, invers – adică – decât în carte. Astfel marcat cum este de contextul realizării sale, filmul apare astăzi datat, chiar dacă atmosfera (pe care o evocam vorbind de peisajul

urban) este veridică, iar actorii, bine aleși, construiesc personaje credibile în zbuciumul lor. Mă refer la Ștefan Ciubotărașu, Geo Barton, Simona Bondoc, Fory Etterle și Mihai Fotino.

Pentru a înțelege, deci, în ce constă efectul benefic al privirii documentare, trebuie să ne întoarcem, la primele opere de ficțiune ale lui Paul Călinescu.

Răsună valea, cel dintâi film al „noii" cinematografii, introducea – tot în premieră, evident – schema de bază a maniheismului dictată de imperativul luptei de clasă. Muncitorii, țăranii săraci și intelectualii „progresiști" monopolizau frumusețea fizică și morală, inteligența, hărnicia ș.a.m.d. Firește, activiștilor de partid le reveneau performanțele în materie. Cu excepția câtorva spirite șovăielnice, dar numai temporar oscilante, restul societății era format din „dușmani" urâți la înfățișare, spirite malefice care nu aveau alt scop în viață decât să-i distrugă pe cei din prima categorie. Dintr-o asemenea optică falsă, nu puteau deriva decât filme false. Și totuși, *Răsună valea* se salvează de la ridicol, ba chiar, reușește să și emoționeze pe alocuri. Or, acest fapt paradoxal se datorește numai și numai prospețimii degajate de intruziunea în forță a realității neficționalizate, acea realitate citită și redată cu ochi de documentarist. Cap de serie în cinematografia națională, *Răsună valea* rămâne, totuși, cel mai puțin afectat de noua viziune asupra lumii.

Cu *Desfășurarea*, situația se complică. Nuvela lui

Marin Preda este un text pro colectivizare. La fel este și filmul. Schema (țăran sărac și cinstit opus chiaburilor turbați de furie) e „îmbogățită" cu țărani mijlocași oscilanți și cu „dușmani strecurați în partid".

Pe de altă parte, din punct de vedere filmic avem de-a face cu o reușită în materie de adaptare cinematografică. Desigur, momentele de acțiune precipitată din text, au fost transpuse ca atare. O serie de pasaje de trăire sufletească, însă, au presupus mult meșteșug. Faimoasa scenă a cumpărării bocancilor cuprindea, în carte, multe replici, într-un joc aproape oriental de-a modestia, orgoliul, bucuria, mila, desfășurat în cadrul ritualului târguielii. S-a optat pentru o punctare economicoasă a traseului verbal, după care, în tăcere, Ilie încearcă „marfa". Momentul a fost dilatat la dimensiunile timpului fizic necesar încălțării, apoi înșirării și legării șireturilor și – evident – probării bocancilor. Colea Răutu face toate aceste gesturi cu o voluptate care trece ecranul, nu degeaba secvența în chestiune a și rămas vie în memoria spectatorilor. Tot o dilatare, dar subiectivă, a timpului, precede atacarea lui Ilie Barbu. Respectivul capitol al nuvelei începea prin înșirarea numelor „dușmanilor" peste care dă eroul principal, intrând în casă la Trafulică. În film, clipa „numărătorii" acestora este plasată abia spre sfârșitul secvenței, când – în tăcerea amenințătoare ce s-a lăsat în odaie – Ilie Barbu, înțelegând ce îl

așteaptă, își privește în față, pe rând, agresorii, evaluându-le parcă forțele.

Dacă aceste două exemple nu au fost suficiente, să adăugăm că nimeni, văzând filmul, nu îi bănuiește vreo bază literară.

Astăzi, când tragedia reprezentată de acțiunea de colectivizare a agriculturii nu mai constituie un secret pentru nimeni, creația artistică legată de această tristă pagină din istoria noastră este cu timiditate pusă în discuție. Abținându-ne de a intra în domeniul literaturii și limitându-ne la cinematografia română, constatăm din nou că, în comparație cu producțiile pe aceeași temă ce i-au urmat, *Desfășurarea* se salvează. E drept, doar parțial, dar din nou datorită forței autenticității lumii rurale descrise. Autenticitate ce nu avea, desigur, cum să micșoreze minciuna versiunii oficiale a evenimentelor. În alte filme, însă, această minciună avea să fie fardată și împopoțonată în articole din nylon.

Colaboratorii

O simplă privire asupra genericelor filmelor de ficțiune ale lui Paul Călinescu este suficientă pentru a constata, în fiecare compartiment, prezența dominantă a numelor de prestigiu. Fie că este vorba de vechi camarazi de la O.N.C. – operatorii șefi Wilfried Ott și Ion Cosma, inginerii de sunet Gheorghe Mărăi

și Victor Cantuniari, monteuzele Lucreția Drocan, Lucia Anton și Eugenia Gorovei, ori compozitorul Paul Constantinescu; fie, de noi parteneri, scriitori cu care a elaborat scenariile – de la consacratul Tudor Mușatescu până la astrul în ascensiune Marin Preda (acesta din urmă fiind la prima lui aventurare în laboratorul artei a șaptea) – ori reprezentanții altor profesii, deja celebri precum arhitectul scenograf Ștefan Norris, sau pe cale de a-și construi faima, urmând să devină la rândul lor, notorietăți: arhitectul scenograf Giulio Tincu, pictorițele de costume Lucia Metsch și Nelly Merola, operatorul Aurel Kostrakiewicz, specialistul în filmări combinate Claudiu Soltescu, regizorul secund Camelia Cojan, regizorul Ion Bostan, machieuza Elisabeta Steuer-Hart.

Cititorul neavizat în ceea ce îi privește pe profesioniștii filmului românesc din anii '50-'60, dar familiarizat cu alte zone ale culturii, se poate convinge și el de calitatea colaboratorilor lui Paul Călinescu. Este suficient, de pildă, să vadă cu ce compozitori (în afară de Paul Constantinescu), a mai lucrat cineastul: Ion Dumitrescu, Paul Urmuzescu, Gherase Dendrino, Radu Șerban. Numele sunt edificatoare.

Cu actorii, lucrurile au stat altfel. Dacă la nivelul mai mult decât modest al cinematografiei noastre antebelice existau, totuși, câțiva specialiști pentru fiecare componentă a filmului, în schimb, despre actori de cinema nu se putea vorbi, decât cu puține

excepții. Așa se face că, în *Răsună valea*, singurul cât de cât cu experiență este Radu Beligan (*O noapte furtunoasă*, 1942, și *Visul unei nopți de iarnă*, 1946); în consecință, realizatorul acestui prim film de ficțiune al cinematografiei de stat va avea și în această direcție de desțelenit terenul, ca un pionier. El aduce în celelalte roluri principale talentați actori de teatru, prilejuindu-le debutul pe ecran: Ion Talianu, Eugenia Popovici, Geo Barton. Pentru ultimul începea, astfel, o a doua carieră, în cursul căreia se va reîntâlni cu Paul Călinescu. El n-a devenit, totuși, o mare vedetă de cinema. Acest destin era hărăzit altora, pe care tot Călinescu, continuându-și explorările, îi va lansa în cel de-al doilea lungmetraj al său – *Desfășurarea*. Este vorba de cei trei începători ce își vor face aici – cum spune regizorul – „botezul filmului" Colea Răutu, Ștefan Ciubotărașu și Ernest Maftei. În materie de actori, poate, este cel mai frumos cadou pe care un cineast l-a făcut vreodată cinematografiei române.

Întrebat conform căror criterii își stabilește distribuția, regizorul admite că se ghidează după fizionomii, iar pentru restul... după fler. Ar părea o glumă, dar nu e. Este vorba de o capacitate înnăscută de a detecta posibilitățile cuiva care n-a mai jucat în fața aparatului de filmat. Sau, care a jucat, dar într-un singur fel. A le detecta și a le evalua atât de precis încât să știi mult mai bine decât persoana în cauză dacă și cât este în stare să dea. Chiar dacă miza este un rol principal.

Că Paul Călinescu e într-adevăr dotat cu acest tip de fler este indubitabil. Căci, isprăvile sale în materie de distribuție nu se rezumă la spectaculoasele debuturi mai sus amintite. Este singurul realizator care a avut curajul de a-i încredința un rol de țăran, tot în *Desfășurarea*, lui Fory Etterle, „domn" prin definiție. Exemplul perfect de contre-emploi și, cu ce reușită! Tot el este cel care prin *Pe răspunderea mea* l-a adus în atenția publicului pe Iurie Darie – care nu era, totuși, la primul său film – impunând prin acesta un tip de dandy ce putea fi întâlnit destul de des în București, personaj de care, însă, confrații cineaști se fereau cu prudență. Gestul era temerar pentru anii '50 – dar când i-a lipsit acestui regizor curajul?

În ceea ce privește modul său de lucru cu actorii, cea mai bună definiție este, desigur, cea dată de alt colaborator, Mihnea Gheorghiu: Paul Călinescu era pe platou o mână de fier într-o mănușă de catifea! Într-adevăr, numai așa a fost posibilă performanța de a-l determina pe Grigore Vasiliu-Birlic să joace, în *Titanic vals*, altfel decât obișnuia și ne obișnuise.

Cel mai apropiat și fidel colaborator rămâne însă, fără îndoială, Camelia Cojan. Mai întâi, la *Răsună valea*, unde această pictoriță prin formație (licențiată în 1936 a Academiei de Belle-Arte) juca un mic rol de infirmieră. Rolul său cel mare abia avea să urmeze. Ca asistentă de regie sau regizor

secund, ea a lucrat și cu alți cineaști: cu Jean Georgescu la adaptările după schițele lui Caragiale – *Vizita, Lanțul slăbiciunilor* și *Arendașul român*; cu Ion Popescu-Gopo la începuturile carierei sale de realizator de basme și fantezii cinematografice – *De dragul prințesei, S-a furat o bombă, Pași spre lună* și *Faust XX* – filme considerate naive în țară, dar care cucereau în străinătate aurul festivalurilor (un „amănunt": Camelia Cojan este cea care l-a convins pe Gopo să apeleze la Emil Botta); a ajutat însă și oameni tineri de pildă pe Mihai Iacob la ambițioasa întreprindere a primului nostru film biografico-muzical (și încă unul de epocă) – *Darclée*. Douăzeci de pelicule în total, la care această femeie deosebită, talentată și cu mare respect față de creația artistică a contribuit cu devotament. Dar, tot filmele soțului său, Paul Călinescu, i-au fost mai apropiate. Regizor secund la *Toamna în deltă, Desfășurarea, Pe răspunderea mea* și *Titanic vals* – este o informație ce sună sec. Și, prea modest. Numai realizatorul și membrii echipelor de filmare cunosc risipa de energie a Cameliei Cojan, sutele de lucruri mărunte făcute în plus, din proprie inițiativă, pentru a ușura munca celorlalți. Dregând machiajul unui actor, găsind vorba potrivită pentru calmarea nervilor vreunei vedete, sugerând idei de ordin vizual (de exemplu, să pună băsmăluțe viu colorate pe capetele lipovencelor din *Toamna în deltă)* – mereu cu același zâmbet fermecător. Dar, mai ales, a fost tot timpul

alături de cineast, la bine și la rău, ajutându-l să treacă peste momentele dificile create de nepriceperea sau de răutatea unor oameni, adică peste vicisitudinile vieții de regizor român. Acesta a fost marele rol al vieții Cameliei Cojan-Călinescu, rămasă astăzi tot atât de cuceritoare ca și în tinerețe.

„*Cinematografia, pasiunea mea de o viață* – spune Paul Călinescu – *mi-a pricinuit multe necazuri, greutăți și neplăceri, dar mi-a adus și multe satisfacții și bucurii și a dat sens întregii mele existențe, mi-a dăruit mulți prieteni buni. Aceștia sunt toți colaboratorii care au lucrat alături de mine, străduindu-ne împreună să ridicăm nivelul cinematografiei noastre.*"

Începuturile

„La înființarea Oficiului Național de Turism, Paul Călinescu a găsit cadrul în care să-și continue activitatea, de astă dată pe film normal, orientându-se în special către regie.

Primele filme ale O.N.T.-ului au fost realizate în colaborare cu case străine binecunoscute, din dorința justificată de a beneficia de cunoștințele unor tehnicieni experimentați, de la care, în stadiul în care ne aflam atunci, aveam ce învăța.

Astfel, curând după înființarea Oficiului s-a început, în colaborare cu casa «Tobis» din Berlin, realizarea primelor două filme documentare turistice, în regia lui Paul Călinescu: *București, orașul contrastelor* și *Colțuri din România*. Cel dintâi constituie astăzi un prețios document al înfățișării capitalei noastre în acea vreme. Cel de-al doilea, sub pretextul unei călătorii, al cărei traseu spectatorul putea să-l urmărească pe o hartă, reda câteva aspecte caracteristice ale regiunilor mai pitorești din țară. Ambele filme aveau versiuni în mai multe limbi. În românește, ele au avut premiera la București, în decembrie 1936. Apoi, în ianuarie

1937, au fost prezentate în mod oficial în străinătate, în Franța, sub auspiciile Societății de Geografie, în Germania și în alte țări." (cf. Jean Mihail – *Filmul românesc de altădată*)

„Țara Moților"

„În anii 1938-39 se realizează primul film independent al noii organizații, documentarul *Țara Moților*, după scenariul și în regia lui Paul Călinescu. El a fost prezentat la Bienala de la Veneția, obținând premiul filmului documentar. *Țara Moților*, pe lângă peisajele din munții Apuseni, învăluite de oarecare tristețe, înfățișa mai ales îndeletnicirile și truda oamenilor din partea locului: căutători de aur în măruntaiele muntelui nu prea darnic, sau lucrători manuali ai lemnului, pe care îl transformau în ciubere, cercuri și buți. Cu rodul muncii lor încărcat în căruțe cu coviltire din pânză de cânepă, ei plecau vara, în lungi caravane ce se deplasau la mari depărtări de casele lor, pentru a-și vinde marfa și a se întoarce tocmai în toamnă cu niscaiva «bucate»..." (Jean Mihail – *Filmul românesc de altădată*)

„Am vrut ca și comentariul să conțină același flux de adevăr aspru și poetic. M-am adresat scriitorului Mihail Sadoveanu. Mă simțeam legat de marele povestitor și prin faptul că mi-am petrecut o parte a copilăriei în preajma Fălticenilor, locul lui de

baștină. Cuvintele scrise de el pentru *Țara moților* poartă întreagă dragostea pe care Sadoveanu o nutrea față de istoricele locuri. Să nu uităm că Mihail Sadoveanu era un om deosebit de exigent și accepta cu greu să colaboreze. Când, peste ani, în 1950, a venit rândul documentarului *Toamna în Delta Dunării*, primul film în culori realizat la noi, m-am gândit să apelez pentru comentariu tot la «pana scriitoricească» a lui Mihail Sadoveanu. În dialogul purtat, marele prieten al Deltei nu mi-a respins propunerea, ci doar m-a atenționat, grăind domol: «*Să văd filmul! Dacă îmi va plăcea, scriu, dacă nu, nu scriu.*» Spre marea mea bucurie, a scris!" – PAUL CĂLINESCU („Cinema", ianuarie 1989)

„România în luptă contra bolșevismului"

„În septembrie 1941 urma să aibă loc o nouă ediție a bienalei cinematografice de la Veneția. Am considerat de datoria mea să reprezint în continuare filmul românesc, să reconfirmăm valoarea cinematografiei naționale. Așa că am propus, s-a aprobat și am primit tot sprijinul să realizez o ediție specială, un documentar privind lupta armatei noastre pentru eliberarea teritoriilor românești răpite de Rusia sovietică. Filmul s-a făcut într-o lună de zile. Am ales și montat, într-o structură gândită artistic, imagini semnificative ce apăruseră inițial în jurnalele de actualități editate până atunci. N-am avut

un scenariu scris, dar am avut filmul în inimă, în suflet, în sânge pot spune. Am lucrat la el cu entuziasmul care era al întregii țări, cu convingerea că această sinteză cinematografică trebuie să rămână pentru viitorime un document istoric al luptei noastre pentru dreptate și adevăr. L-am montat eu personal, cu voluptate, cu dragoste pătimașă, trecând prin mâna și ochiul meu zeci de kilometri de peliculă impregnată de o realitate cu adevărat dramatică și căreia trebuia să-i redau prin montaj temperatura momentului, atmosfera tensionată și vibrantă a acelei încleștări deopotrivă dureroase și sublime care a fost războiul sfânt pentru eliberarea pământurilor strămoșești, a fraților noștri aduși în robie de imperialismul roșu, primitiv și lacom.

Premiera absolută a avut loc la Veneția la 6 septembrie 1941. Filmul a rulat într-o sală arhiplină și a avut un succes răsunător. Finalul a fost întâmpinat și însoțit de spectatori cu ropote prelungi de aplauze, cu entuziasm. De altfel, presa italiană de a doua zi a consemnat în cuvinte elogioase această reușită a cinematografiei românești, căreia juriul i-a acordat unicul «Premiu pentru film documentar»". – PAUL CĂLINESCU (Din interviul acordat lui Viorel Domenico în „Viața Armatei", iunie 1992)

„Extrem de interesant, documentarul românesc a fost punctul de atracție al serii, suscitând cele mai sincere și mai călduroase aprecieri și aplauze ale

publicului. Filmul a fost turnat pe câmpul de luptă al Bucovinei și Basarabiei. Invazia rusă, eliberarea acelor provincii după năprasnice înfruntări, iată tot atâtea dramatice evenimente, narate și coordonate de Călinescu cu abilitate, într-un ritm trepidant." – „Il Gazzettino" (Veneția, 7 septembrie 1941)

„Oficiul Național Cinematografic Român a rezumat, într-un vast documentar, tragedia Basarabiei și Bucovinei, ilustrând pe de o parte frumusețile acestor locuri înainte de ocupația sovietică, iar pe de alta, martiriul suferit, distrugerile din timpul operațiilor de război. De la idilica viață pitorească, de la câmpenescul folclor, se trece dintr-o dată la furia bătăliilor. În lupta contra bolșevismului între Prut și Nistru, în ocuparea Cernăuților și Chișinăului, în forțarea râurilor, în loviturile victorioase, în marșul irezistibil al trupelor române, sunt ilustrate o serie de pasionante episoade în cursul cărora apar, printre neobositele trupe, tânărul Rege Mihai I și Mareșalul Antonescu." – „Gazzetta del Popolo" (Roma, 14 septembrie 1941)

„Cadre de o neobișnuită frumusețe descriu majestuos pajiști înflorite, câmpii nemărginite, universul patriarhal al locuitorilor din satele menite să cadă sub jugul crunt al cotropitorilor. Cea de-a doua parte începe cu ziua de 22 iunie 1941, când guvernul de la București a dat semnalul Eliberării și descrie lupta dură și însângerată dusă de poporul

român pentru recucerirea celor două provincii uzurpate. Materialul operatorilor români de front depășește în tragica lui elocință mai toate celelalte mărturii cinematografice asupra furiei distructive a bombardamentelor terestre și aeriene. Întreg documentarul [...] este tratat magistral de regizorul Călinescu, în timp ce comentariul muzical al lui Paul Constantinescu se adecvează dramatic imaginilor." – „Film" (Veneția, 7 septembrie 1941)

„Revăzute astăzi, fiecare din cadrele montate de Paul Călinescu sunt mai mult decât zguduitoare. Oricâte filme de război ai fi privit, nu poți să nu te cutremuri de oroarea distrugerii metodice, de cruzimea și barbaria represiunii comuniste. O bătrână țărancă dezgroapă cu mâini tremurânde, din ascunzătoarea de sub glie, o icoană a Fecioarei Maria și o așază între ruinele unei foste biserici, dărâmată și pângărită de bolșevici și resfințită de preoții armatei române. Secvența șoc a filmului rămâne însă și astăzi aceea a deshumării, dintr-o groapă comună a zeci de cadavre de femei, copii și bărbați, goi, azvârliți de-a valma, în graba de a șterge urmele masacrului."
MANUELA CERNAT („România literară" nr.21, mai 1990)

„Răsună valea"

„Este filmul care mi-a produs cele mai multe dureri de cap. De la bun început, hotărârea de a se face fil-

mul a fost luată mult prea târziu, când linia ferată Bumbești-Livezeni era aproape gata. La fața locului, am constatat că brigadierii nu-și întrerupeau nici o clipă lucrul ca să putem turna. Majoritatea actorilor distribuiți erau la prima lor întâlnire cu aparatul de filmat. În afară de Radu Beligan, actori de frunte ca Marcel Anghelescu, Geo Barton, Eugenia Popovici, Ion Talianu și-au făcut «botezul filmului», aici, în defileul Jiului. Conducerea studioului, din dorința ca filmul să cuprindă absolut toate schimbările care surveneau – normal – încontinuu, aducea de la o zi la alta modificări scenariului scris de dramaturgul Mircea Ștefănescu." – PAUL CĂLINESCU („Cinema", ianuarie 1989).

„Filmul conține o tipologie specifică epocii: de o parte, brigadierii entuziaști, inimoși. Ei mută munții din loc și scandează voios: «*N-am venit ca să privim / am venit ca să muncim*». Ei se numesc Petre, Radu, Sanda, Ileana. Ei cară pietrele în cărucioare, sparg normele, cuceresc drapelul muncii, seara, la foc, spun ghicitori, iar dimineața cântă cu foc marșul lui Marcel Breslașu: «*...Și crește calea și crește calea / Peste ponoare și poieni...*»

În tabăra brigadierilor bună-credința este generală, dar cutezanța se află dispusă într-un crescendo cu schepsis: pe treptele inferioare elementul rural inimos dar mai puțin lămurit. Pe treapta de mijloc, intelectualul, inginerul «de tip nou» care se opune inginerului «de tip vechi»: «*noi ne-am luat angaja-*

mentul să terminăm lucrarea la dată fixă și o vom termina»; pe treapta de sus: muncitorul din industria grea, minerul cu lămpașul, care vine de la Lupeni ca să-și înlocuiască fratele ucis de sabotori.

Opozanții sunt, firește, mai puțin numeroși. O mână de oameni, dar o mână ticăloasă. Ei au nume cosmopolite, ca Niki, sau caraghioase, ca Goguleanu. Toți sunt respinși de istorie, dar și în acest refuz există o ierarhie a răului. Ea pornește de la băiatul de bani gata, care ajunge pe șantier ca să facă sâc familiei și sfârșește sus cu bancherul care «stipendiază». Între distanțe: un inginer vândut, un agent cu pălăria trasă pe ochi, un cârciumar («vinu cântu și amoru / Face fericit omu») și o «coadă de topor» – sabotorul ! gata să violeze o fată neprihănită și să aprindă un fitil criminal. [...]

Pelicula este inestimabilă ca document al unui moment istoric. Avânt și candoare, idei novatoare și idei fixe, apetitul creației și dogmele imitației. Tristețea se confundă, în acei ani, cu defetismul, iar îndoiala cu trădarea. Suntem în faza credinței oarbe în viitorul care nu poate fi altfel decât luminos, faza vigilenței care se ascute mereu, dar niciodată atât cât ar fi de dorit.

Compoziția filmului e canonică. Eroii sunt crispați de teama de a nu face un gest necaracteristic pentru categoria socială pe care o reprezintă. Surprizele sunt excluse. Nu e nici o îndoială că tunelul va fi perforat. Echipa lui Radu pe-o parte, echipa Sandei pe cealaltă, vor da ultimele lovituri de

târnăcop. Frumoșii brigadieri vor face joncțiune și vor privi fericiți spărtura: «Sanda! – Radule!». Într-adevăr, personaje tipice în împrejurări tipice!" – ECATERINA OPROIU (Din postfața la volumul *Proiecții în timp* de Paul Călinescu)

„Desfășurarea"

„Fără să fiu un maniac al filmului (să mă duc adică, pe o căldură înăbușitoare, într-o sală închisă), îmi place această artă care rezistă atât de greu timpului și aș lucra pentru ea. Din păcate, s-au dus frumoasele timpuri când am făcut cu Paul Călinescu scenariul la *Desfășurarea*. Șeful de pe atunci al cinematografiei m-a invitat și mi-a făcut propunerea. «*Cu o singură condiție*, i-am răspuns. *Să nu-mi cereți modificări.*» – «*Și dacă scenariul nu e bun?*» m-a întrebat la rândul lui. – «*Îl respingeți fără discuție. Nu suport să mi se ceară modificări, cel mult înțeleg să le fac eu singur, dacă o să consider necesar.*» – «*Se acceptă condiția*» mi-a răspuns atunci acel șef, care mai pe urmă a fost învinuit că ia decizii de unul singur. Le-o fi luat, dar pentru mine a fost un șef bun, care s-a ținut de cuvânt și i-a lăsat, pe regizor și pe scenarist, să-și facă meseria și Paul Călinescu a făcut un film care a rămas mai cinstit și mai bun decât vodevilurile țărănești care s-au turnat ulterior." – MARIN PREDA („Cinema", martie 1976)

„De la început, proza lui Marin Preda mi-a relevat nu numai un scenariu potențial, ci și o mare personalitate scriitoricească. Deși diverși cunoscuți mă avertizaseră amical, că voi avea dificultăți pentru că scriitorul «nu este deloc un interlocutor comod», nu am a mă plânge. Zilele petrecute împreună, dialogurile noastre au stat sub semnul unei colaborări liniștite, fructuoase." – PAUL CĂLINESCU („Cinema", ianuarie 1989)

„Mai trebuiau filmate vreo șapte interioare, printre care casele chiaburilor Trafulică și Ghiocioaia, grajdul lui Ilie, sala de așteptare a sfatului popular Udupu, biroul organizației P.M.R., cabina telefonică și moara, precum și un decor mare reprezentând casa și curtea lui Trafulică și o uliță a satului. În natură aveam de realizat doar câteva secvențe de noapte pe ulițele întunecate ale satului. Aceste scene din urmă și complexul de exterior pe platou ne-au pus în fața unor probleme destul de grele. Pe de o parte, anotimpul înaintat – sfârșitul lunii octombrie și începutul lunii următoare – cu intemperiile și frigul lui, ne-au obligat să lucrăm foarte repede pentru a nu expune la îmbolnăvire pe actori, care trebuiau să apară în cămașă (acțiunea filmului se petrece vara). Pe de altă parte, trebuia să realizăm o unitate plastică între exteriorul natural și cel filmat pe platou. [...]

Cred că i se întâmplă fiecărui creator ca, în urma unei munci îndelungate, la un moment dat el să-și

aducă aminte de unele scene sau evenimente cu o deosebită plăcere. Așa mi se întâmplă și mie cu decorurile care reprezintă moara, grajdul lui Ilie și interiorul casei lui Trafulică. Aceste decoruri au fost foarte cinematografice. Ele ne-au dat posibilitatea – datorită construcției lor și coloritului – să interpretăm și pe linie plastică conținutul de idei al scenelor realizate în cadrul lor. Și cum orice lucru pe care-l faci cu plăcere și bucurie, reflectă prin calitatea sa nivelul moral și spiritual al creatorului, tot așa cred că și scenele din aceste trei decoruri reflectă buna dispoziție și mulțumirea echipei noastre față de factura plastică a decorurilor." – WILFRIED OTT („Informația Bucureștiului", 18 ianuarie 1955).

„Dacă eu aș fi fost regizorul filmului *Desfășurarea*, nu știu dacă l-aș fi distribuit pe actorul Colea Răutu în rolul lui Ilie Barbu.

Spun că nu m-aș fi distribuit, pentru că am impresia că oricât ar încerca un actor să-și găsească asemănarea cu o altă ființă, lui i se va părea mereu că nu se potrivește cu acea imagine.

Din fericire, în asemenea momente grele ne vine în ajutor «ochiul regizorului». De altfel, Paul Călinescu, regizorul filmului, mi-a făcut primele probe pentru alte două roluri din film.

Când am fost anunțat că voi face proba și pentru Ilie Barbu, am primit știrea cu o oarecare teamă. Îmi puneam întrebarea: «*Oare voi putea eu?...*»

Ca actor de teatru, deprins cu o evoluție logică și

succesivă a unui personaj, m-am lovit aici de greutatea următoare: unele fapte, evenimente, momente din viața eroului meu, trebuiau să urmeze «legile filmului», adică, m-am trezit că încep cu mijlocul scenariului și că termin cu... începutul.

Și iată de ce acest nou aspect al muncii mele de actor mi-a pus în față probleme noi și interesante. Și apoi, nu-i glumă să joci în fața acestui aparat de filmat, care nu iartă nimic, să știi că ceea ce faci rămâne înregistrat pentru totdeauna.

Aș fi fericit să fi reușit, măcar în parte, să redau pe ecran complexitatea sufletească a eroului meu." – COLEA RĂUTU („Informația Bucureștiului", 18 ianuarie 1955)

„Pe răspunderea mea"

«Munca regizorului cu actorii într-un stil unitar de comedie – aș zice elegantă – se observă și în felul cum apar personajele episodice, cu o replică, două sau chiar cele fără replică. Cu excepția momentului din cofetărie când un client leșină și e stropit cu apă de nevastă-sa, momentele episodice, planurile de figurație, contribuie eficient în atmosfera comică. În timp ce Dinu și Ioana își fac mărturisiri de dragoste în scaunele lor de auditori ai concertului simfonic de la Ateneu, o bătrână împodobită cu o pălărie impozantă, întoarce capul și-i sâsâie. E o figură comică și momentul e suculent. Când Ioana și Dinu

se ceartă, omul de serviciu, ca să se facă ascultat, dă deoparte paharele de pe o tavă de metal și lovește cu ea în masă, pentru ca profitând de clipa de liniște să anunțe flegmatic: «*Tovarășe Măgureanu, poftiți la tovarășul director!*». Figura preocupată, atitudinea importantă, creează un foarte vesel moment. Colaborând creator, regizorul și actorii au mizat adesea pe detaliul comic, căutându-l încă cu sfială, dar nimerindu-l bine de câte ori l-au găsit..." – VALENTIN SILVESTRU („România liberă", 17 mai 1956)

„Porto-Franco"

„Unul dintre numeroșii «old-boys» ai echipelor de filmare care l-au întovărășit pe Paul prin întortocheatele destine ale creațiilor sale este, negreșit, scenaristul-debutant al lungmetrajului artistic *Porto-Franco* (ecranizare liberă după *Europolis* de Jean Bart), realizat în vara anului 1961, la Sulina. Țin minte anotimpul, fiindcă eram în tren, spre locurile de filmare, când un radio portativ dădea vestea că Hemingway se sinucisese în ajun și țin minte locul, pentru că Giulio Tincu, scenograful nostru genial reușise în așa măsură să preschimbe ulița portului în ce a fost ea odată, încât echipajele vaselor străine credeau că viața Sulinei se răsucise peste noapte în mașina timpului și vraja ei euro-levantină de-acum o jumătate de veac se reinstalase triumfătoare, odată pentru totdeauna.

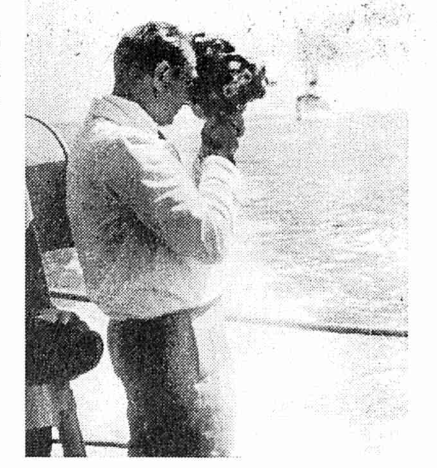
După câțiva ani buni de filmologie profesionistă, eram întâia oară candidat la examenul de cineast adevărat, adică parte activă dintr-o echipă din truda căreia trebuia să se nască «opera de artă». Așa am învățat, prin urmare, că și în cinema «frumoasă-i teoria, dar practica te omoară». Pentru că, la nivelul tehnic de acum trei decenii, de la regizor și până la cărăușul travelling-ului, ca să nu mai pomenesc de operator (vai, ce artist minunat era Ion Cosma!) și de interpreți, toți erau supuși capriciilor luminii – schimbătoare ca valurile Dunării – și nu puteau să-și permită pauze de odihnă, decât după nevoile platoului, actorii rămânând costumați și machiați, ceasuri întregi, până ce le venea rândul să intre în cadru.

Paul Călinescu știa prea bine lecția, ca să se lase impresionat de toate aceste «bagatele» și își chema plutonul la ordine, cu acea voce vocalizantă și graseiată, irezistibilă, ca un pumn într-o mănușă de catifea, până ce, seara târziu, dădea pe loc repaos, ca să ne retragem, la o cafea turcească, în locanda decorată tot de Giulio, chinuiți de țânțari și acompaniați de chitara unui marinar eșuat de pe undeva de «la Jaffa și la Beirut»... Cu mine discuta, aparte, scurt și profesional, mici modificări de dialoguri (solicitate de câte o vedetă «ca să-i vină mai ușor pe gură»), sau, la un coniac armenesc, aspectele mai subtile, de climat socio-istoric, întotdeauna atrăgă-

toare și evocatoare pentru amândoi. Ce camarad admirabil!" – MIHNEA GHEORGHIU (1996).

„Transpunerea pe ecran a romanului lui Jean Bart păstrează un loc aparte, nu numai prin pronunțatele virtualități cinematografice, de atmosferă și de acțiune ale prozei originale. Sulina primului deceniu al secolului 20, capăt de țară spre universuri marine, era, în felul ei, o Europă în miniatură. Un asemenea mediu insolit și-a exercitat desigur forța de seducție și fascinație asupra scenaristului. Numai că ceea ce pentru Jean Bart însemna, probabil, doar o lume exotică, cu tipurile exotice ale unui «stat în stat», cu pasiuni exotice și cu deznodăminte exotice, pentru Mihnea Gheorghiu a devenit *demonstrație*. Contrastele societății românești din primul deceniu al veacului sunt impuse în prim-planul narațiunii cinematografice. Sigur, însuși faptul că acest scenariu era scris *atunci*, și că filmul era realizat de Paul Călinescu tot *atunci*, în 1961, constituia automat un handicap pentru o întreprindere scenaristică și regizorală de o asemenea factură. Sfârșitul deprimant al romanului, ca să luăm o singură pildă, era înlocuit, în scenariu, cu o perspectivă optimistă mult peste puterile epocii în care se desfășura acțiunea. Acea perspectivă era justificată doar de viziunea contemporană asupra devenirilor «de dincolo de carte» ale locurilor descrise, și așa stând lucrurile, tarată de naivități ale unui timp artistic revolut." – CĂLIN CĂLIMAN („Cinema", noiembrie 1973)

1. „Omul orchestră“ al Jurnalului de actualități O.N.C., filmând la „Serbările Marinei“ (1939).



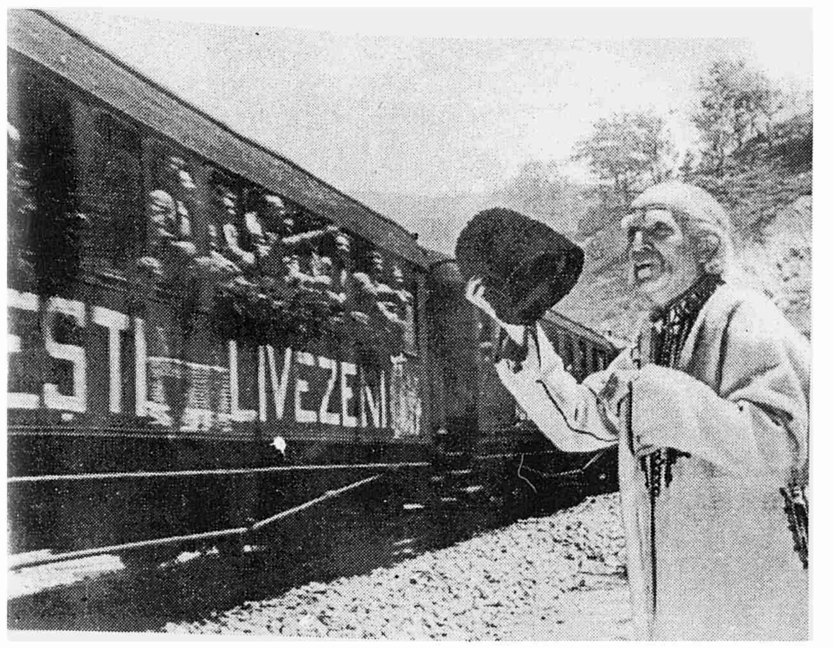
2. Sunetistul Adolphe Fontanel și Paul Călinescu discutând un subiect de jurnal (iarna 1940).

3. Un documentar se poate realiza filmând de la înălțimea omului...

4. ... sau de la înălțimea cămilei.

5. Documentarul BUCUREȘTI ORAȘUL CONTRASTELOR (1936) păstrează și imaginea fostului Muzeu Militar din parcul Carol.

6. Soldați români pe front, în Basarabia. Filmul ROMÂNIA ÎN LUPTA CONTRA BOLȘEVISMULUI a cucerit în 1941 unicul premiu al Festivalului de la Veneția.



9. Cel mai cunoscut cadru din *Răsună valea* a fost folosit intens ca simbol al cinematografiei socialiste.

←

7. RĂSUNĂ VALEA (1949): echipa de filmare gata să „atace" cadrul nr. 149. În centru, Paul Călinescu. Omul cu bască din spatele aparatului de filmat este operatorul-şef Wilfried Ott.

8. „Junele burghez" (Radu Beligan), refugiat în infirmeria şantierului, încerca să o convingă pe soră (Mimi Cojan) că are mare nevoie de odihnă...



10. Un debut răsunator: Colea Răutu în rolul lui *Ilie Barbu* din DESFĂȘURAREA (1954). Aici - înfruntându-l pe chiaburul *Ghioceoaia* (Nucu Păunescu).

11. Toma Dimitriu și Dem Hagiac sunt *fratii Ciobanu*, „mijlocașii șovăielnici".

12. Tot în *Desfășurarea* a debutat și Ernest Maftei.



13. PORTO-FRANCO (1961): *Penelopa* (Simona Bondoc), în plină criză sufletească.

14. O bucurie încrezătoare domnește în această scenă din *Porto-Franco*, dar în curând, cu *toții* (Simona Bondoc, Elena Ioachim, Geo Barton, Ștefan Ciubotărașu, Nucu Păunescu) vor afla că speranțele lor sunt deșarte.

15-16. Mihai Fotino și Fory Etterle. Cine ar zice că personajele lor sunt doi înfrânți ai soartei?







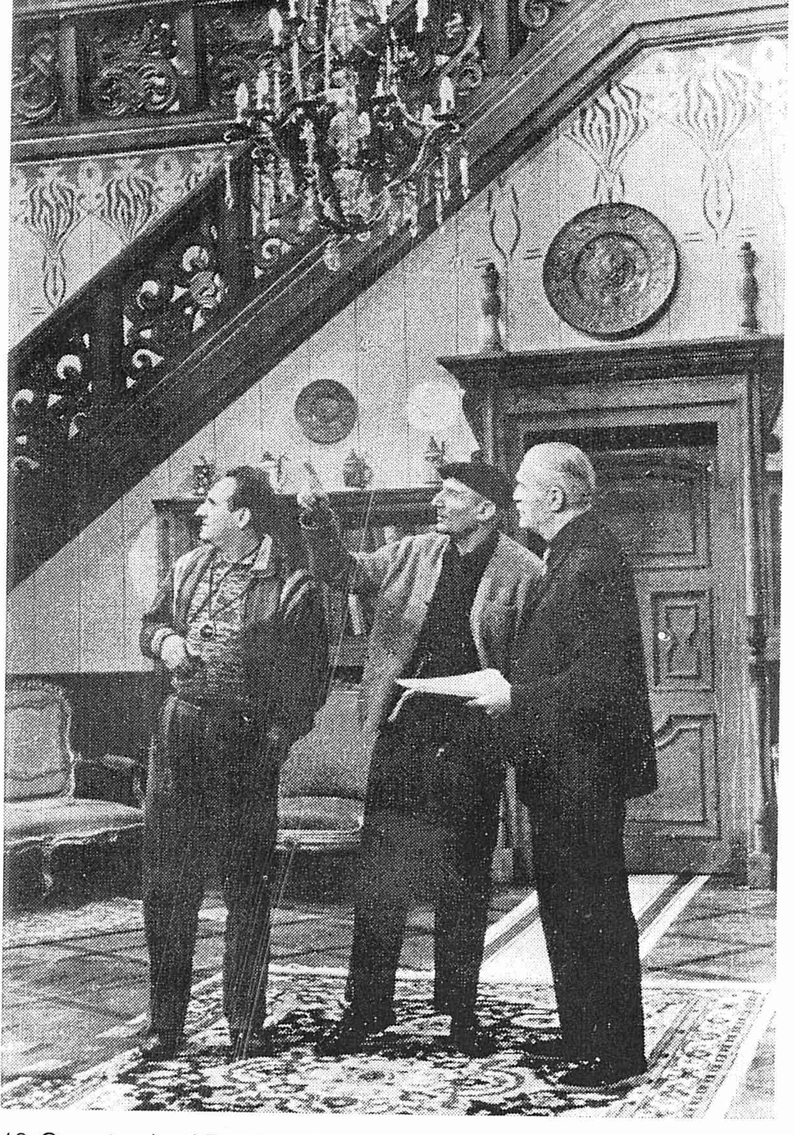


17. In studioul fotografic al domnului *Cristian* (Ion Talianu), Iurie Darie este ajutat să ia o atitudine „distinsă" - PE RĂSPUNDEREA MEA (1956)...





18 ... în timp ce Marcel Anghelescu, suspectat a fi hoț de ceasuri, e demascat de cooperatorii vigilenți.

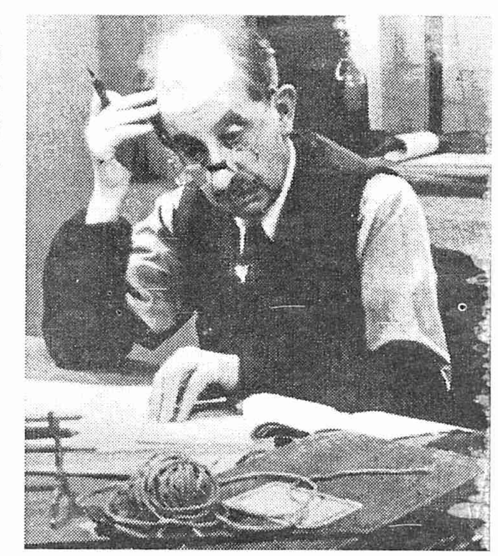


19. Operatorul șef Dumitru Horvath, regizorul Paul Călinescu și scenograful Ștefan Norris pun la punct ultimele detalii înaintea unei filmări în reședința lui *Spirache* - eroul filmului TITANIC VALS (1964)..

20. Grigore Vasiliu-Birlic nu suportă lumina puternică a reflectoarelor. Regizorul secund Camelia Cojan se grăbește să îi protejeze ochii.

21. Moment de ilaritate pe platou. De ce o fi râzând Paul Călinescu?

22. Marele comic BIRLIC într-un personaj ce nu are nimic comic: *Spirache Necșulescu*, umil funcționar al Primăriei.

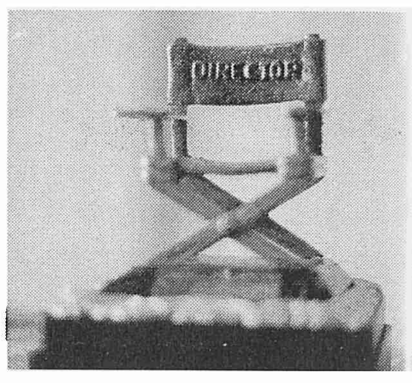


23. Familia află că, prin decesul fratelui lui *Spirache*, a devenit bogată. Birlic înconjurat de Mitzura Arghezi, Silvia Fulda, Kitty Gheorghiu-Mușatescu, Lucian Dinu, Coca Andronescu

LA „MAI LA ZIUĂ
MITICĂ OPREA



26. Al VII-lea Festival Internațional de Artă Cinematografică - Veneția, august 1939 - filmului ȚARA MOȚILOR, producție a Subsecretariatului de Stat al Propagandei, București.



27. Al IX-lea Festival Internațional de Artă cinematografică - Veneția, 1941 - filmului ROMÂNIA ÎN LUPTA CONTRA BOLȘEVISMULUI, producție O.N.C.

28. Trofeul „Opera omnia" conferit maestrului Paul Călinescu de UCIN, cu ocazia sărbătoririi centenarului cinematografului românesc - 27 mai 1996.



←

24. Moment de cumpănă cu porumbel: să candideze ori ba?

25. Împins fără voia sa în campania electorală, *Spirache* (Birlic) e consternat de propaganda ce i-o face un profesionist al sforăriilor politice. În rolul avocatului *Nercea* - Ion Lucian.

„Din cu totul alte inspirații – realiste – s-a născut filmul *Porto-Franco*, care mi s-a părut cel mai matur din punct de vedere artistic, dintre filmele românești din ultima perioadă. [...] Marea valoare a filmului constă în observația fină a mediului – mișcarea lentă, leneșă a aparatului de filmat creează timpul acelor ani. Regizorul filmului, Paul Călinescu, a dispus de un material literar de bună calitate (scenariul după romanul lui Jean Bart: *Europolis*), însă știința de a crea atmosfera, alegerea tipurilor de eroi și o anumită lăsare deoparte a conflictului principal – ceea ce a fost în favoarea filmului – trebuie puse în contul cineastului. Totodată, s-a profilat individualitatea interesantă a operatorului Ion Cosma." – RYSZARD KONICZEK („Tygodnik Ilustrowany", Varșovia, nr. 32, 1962)

„Autorilor filmului le-a reușit neobișnuit de pregnant crearea atmosferei românești de la începutul secolului. Claritatea și precizia trăsăturilor satirice, atât de caracteristice comediei românești începând cu Caragiale, liniștea ironică și gânditoare a dezvoltării subiectului – toate acestea prevestesc o satiră inteligentă și fină și depășesc cadrul României de odinioară [...]. Filmul *Porto-Franco* trebuie văzut pe ecrane, pentru că în el remarcabili sunt actorii, printre care se numără maeștri de seamă ai teatrului și cinematografiei românești, ei formând un minunat ansamblu actoricesc." – MIRON CERNENKO („Sovietskii Ekran", Moscova, 1962)

„Titanic vals“

„În timpul vizionării îi mărturisesc regizorului că mă așteptam să văd un film în culori. «*Nu-mi plac abțibildurile* – îmi replică el. *E drept: viața se perindă prin fața ochilor noștri în culori. Culoarea poate servi, după părerea mea, și drama și comedia în aceeași măsură. Și totuși, după numeroase consultări pe care le-am avut cu Tudor Mușatescu și cu experimentatul operator Ștefan Horvath, noi am ales alb-negrul, iar ca format – ecranul cașetat*».“ – RADU GURĂU („Contemporanul“, mai 1964)

„Numele lui Tudor Mușatescu este legat, în mod deosebit, de comedia *Titanic Vals*. La vremea ei (premiera: noiembrie 1932) piesa a depășit cu mult limitele unui succes bucureștean. Teatre din Praga, Düsseldorf, Torino (și enumerarea ar putea continua) s-au dovedit ospitaliere gazde pentru lucrarea dramaturgului român. Cercetătorii literari notează și un alt fapt interesant: Mușatescu a realizat, încă în acei ani, un scenariu cinematografic după *Titanic Vals*, scenariu netranspus însă pe peliculă, nici în țară și nici de compania italiană care-l achiziționase. [...]

Și iată-ne față-n față cu *Titanic Valsul* cinematografic, realizat de Paul Călinescu. Spre bucuria noastră, nu ni se oferă o «conservă de teatru». Piesa a fost prelucrată după cerințele ecranului, unele pasaje au fost rescrise, altele inventate. Mușatescu

– autorul de scenarii a căutat să se elibereze de canoanele cărora li se supunea alter-ego-ul său, autor de piese. Împreună cu regizorul (de altfel, cosemnatar al dramaturgiei filmului), scriitorul a încercat soluționări artistice adecvate.

Dl. Tudor Mușatescu ne aduce pe scenă oameni care trăiesc, tipuri autentice din provincia românească – scria cronicarul teatral al ziarului *Viitorul* la premiera piesei *Titanic Vals*. Regizorul Paul Călinescu a izbutit să facă această afirmație valabilă și pentru ecran. Ca tipologie, ca problematică umană și ca interpretare, personajele lui Mușatescu și-au găsit potrivite echivalente cinematografice." – AL. RACOVICEANU („Contemporanul", februarie 1965)

„Toată această ambianță concretă în care se desfășoară conflictul principal, ambianță compusă din natură, arhitectură, urbanistică și de interior, costume, grimă, recuzită, dialogul de atmosferă fără legătură directă cu fabulația, tot acest complex eu l-aș denumi «document sentimental». Când e bine făcut, când reconstituirea realității timpului e făcută cu rigurozitate (pedantă, chiar!), când detaliul este cultivat cu talent și fără ostentație, atunci «documentul sentimental» devine un «document veridic».

În cazul filmului nostru, avem de-a face tocmai cu ceea ce am încercat să definim drept «document veridic».

E sporul pe care (în cazul de față) îl adaugă filmul

la Spectacolul de teatru. E meritul acestui minunat profesionist pe nume Paul Călinescu şi al echipei pe care a condus-o. [...]

Îi mulţumesc lui Paul Călinescu pentru că prin pasiunea şi seriozitatea cu care s-a aplecat asupra unui meşteşug scump nouă tuturora, mi-a prilejuit bucuria de a scrie aceste rânduri." – MIREL ILIEŞIU (Magazin estival „Cinema" 1981)

Cineastul despre sine însuşi... şi despre cinematograf

„Ce frumos sună cuvintele: «Pionier al filmului românesc!» Dar s-a gândit cineva, vreodată, câte obstacole întâmpină bietul pionier? Aparatura rudimentară, spaţiile necorespunzătoare, mijloacele improvizate, personalul necalificat, incompetenţa, obtuzitatea şi nu în ultimul rând, propria lipsă de experienţă. Eu nu am avut de la cine să învăţ, nici de la cine să «fur» meseria. Mi-am însuşit-o singur, citind cărţi de tehnică cinematografică. Nu trebuie să uităm că un cineamator e şi scenarist şi regizor şi operator, şi monteur şi, bineînţeles, propriul său tehnician, developându-şi singur filmele. Puţini regizori profesionişti stăpânesc întregul proces de realizare aşa cum o face, chiar într-un mod rudimentar, cineamatorul." („Cinema", ianuarie 1989)

„Documentarul a fost şi a rămas dragostea mea de o viaţă. Am crezut şi cred că regizorii «de ficţiune» sunt

datori să se întoarcă, din când în când, spre documentar, pe tărâmul realității direct grăitoare. Documentarul este, pentru un cineast, o școală a vieții și o vastă enciclopedie deschisă în față-i. Am cutreierat, cu aparatul de filmat, țara în lung și-n lat, de la băieșii din Țara Moților la pescarii din Deltă, de la făurarii de sticlă din Mediaș și Târnăveni la plutașii de pe Bistrița, de la siderurgiștii de la Hunedoara la pictorii bisericești din Moldova, la oierii din Hațeg, la olarii din Corund, la petroliștii din Valea Prahovei, la făurarii de viori din Reghin, la minerii din Petroșani și Lupeni, la cioplitorii în lemn din Maramureș... De experiența documentarului s-a legat modul în care am conceput atmosfera filmelor de ficțiune." („România literară", august 1989)

„Lupta și truda noastră a fost pentru a pune bazele unei cinematografii naționale. Generația mea a traversat o perioadă grea, de pionierat, de tatonări, de acumulare de cunoștințe în legătură cu o artă nouă care se naștea sub ochii noștri. Când am început să lucrăm, totul era empiric. Nu exista o aparatură tehnică adecvată, laboratoare de prelucrare a peliculei, forme de pregătire a cadrelor. Am fost obligați să ne însușim singuri meseria. Interpreții obișnuiți cu rigorile scenei nu cunoșteau exigențele platoului de filmare. Chiar de la început nu ne-am orientat activitatea după formula (parafrazându-l pe

Ion Heliade Rădulescu): «Faceți film, numai faceți», țintind direct spre calitate. [...] Generațiile care au venit după noi ne-au asimilat experiențele, au dus mai departe ceea ce noi am cucerit. Pe parcurs tehnica s-a perfecționat, mentalitatea s-a schimbat foarte mult. Dar firul roșu care continuă să ne unească este pasiunea pentru profesiunea de cineast, dorința de a înfăptui «ceva» durabil pentru filmul românesc. Bineînțeles, mai sunt trepte de cucerit, asta este legea progresului. Cu toții suntem o punte spre cinematograful viitorului, care va fi unul total; performanțe tehnice și artistice vor face ca ecranul să dispară iar spectatorii să aibă senzația de martori oculari la evenimentele din film." („Cinema", noiembrie 1989)

„Cinematografia este singura artă – unde nu se respectă dreptul de autor. În cinematografie plagiatul e în floare. Oricine se «servește»după bunul plac, întrebuințând formula «material de arhivă».

100 ani de cinematografie! Oare cine ar putea socoti câte miliarde de imagini au fost înregistrate și câte bucurii, satisfacții sau decepții au generat?

Definiția regiei de film sub forma unei ecuații s-ar prezenta astfel:

Regie de film = talent + simț artistic + cultură + intuiție + spirit de observație + inițiativă + prevedere + tenacitate – (minus) orgoliu.

Filmul se poate compara cu un lanț făcut din mai multe verigi. Dacă o verigă e mai slabă, lanțul se rupe. Liantul care asigură soliditatea «lanțului» este regizorul.

Filmul reprezintă «cartea de vizită» a regizorului. Concepția regizorului este acel element unic, de neînlocuit, care definește opera de artă: filmul. Numele regizorului angajează valoarea filmului, îi conferă identitatea artistică și caracterul național.

Filmul e veșnic tânăr. Da, dar tinerețea lui nu trebuie greșit înțeleasă. Pot îmbătrâni mijloacele tehnice sau modalitățile de expresie, dar filmul operă de artă cum ar putea îmbătrâni? El merge în pas cu viața, cu aspirațiile, cu preocupările, cu gândurile, cu gusturile oamenilor. Într-asta constă veșnica lui tinerețe. Are viitorul în față!"

BIOFILMOGRAFIE

Paul Călinescu s-a născut la 21 august 1902, la Galați. Fiu de ofițer, urmează cursurile liceului militar de la Mănăstirea Dealu. Nefiind însă atras de cariera militară, își face studiile superioare la Academia Comercială din București (promoția 1930). Funcționar la Ministerul Finanțelor. În paralel, activitate de cineamator.

1934-1935: GRĂDINILE CAPITALEI, EXPOZIȚIA INDUSTRIALĂ DIN 1934, VIAȚA STUDENȚILOR DE LA OFICIUL NAȚIONAL DE EDUCAȚIE FIZICĂ, EFORIE-PLAJĂ – scurte reportaje pe peliculă de 9,5 mm.

1936: *P.C.* are inițiativa organizării unui Serviciu cinematografic în cadrul Oficiului Național de Turism. Aici își începe activitatea de cineast profesionist, ca realizator de scurtmetraje documentare, cât și de subiecte pentru „Jurnalul sonor O.N.T." chiar de el inițiat.

- BUCUREȘTI ORAȘUL CONTRASTELOR. Coproducție O.N.T.–Tobis Melo-Film (Berlin).

Sc.* și R.: P. Călinescu. Din partea germană: Kurt Wese, Hans Klut.

- COLȚURI DIN ROMÂNIA. Coproducție O.N.T.–Tobis Melo-Film (Berlin). *R.*: P. Călinescu. Din partea germană: Kurt Wese, Hans Klut. *Premiul I la Expoziția Universală de la Paris din 1937.*

- GENERAȚIA DE MÂINE. Coproducție O.N.T.–Tobis Melo-Film (Berlin). *R.*: P. Călinescu. Din partea germană: Kurt Wese, Hans Klut.

1937: *P.C.* inițiază în cadrul Jurnalului sonor O.N.T. o rubrică de propagandă turistică – *„Români, cunoașteți-vă țara"*. Între 1937-1942, lucrând în paralel ca redactor, regizor și monteur, iar în majoritatea cazurilor și ca operator de imagine, *P.C.* realizează 135 Jurnale, Ediții speciale și Culegeri tematice (*„Apărarea noastră"* – comandă a Marelui Stat Major al Armatei, *„Români cunoașteți-vă țara"* etc.)

1938: – ȚARA MOȚILOR. *R.* și Mt.: P. Călinescu. *I*: Amédé Morrin, P. Călinescu. Producție O.N.C. (Cu începere din acest an, nucleul cinematografic din cadrul O.N.T. devenea independent, sub titulatura „Oficiul Național Cinematografic"). *Premiul filmului documentar*

---

* De regulă, realizatorii de film documentar sunt totodată și autorii scenariului. Ca atare, la această categorie de filme scenariul nu va mai fi menționat decât în cazul când a fost scris de alt autor sau de Paul Călinescu în colaborare.

Abrevieri: *Sc.*: scenariul; *R.*: regie; *Mt.*: montaj; *I.*: imagine; *Sm.*: scurtmetraj; *Lm.*: lungmetraj; *M.*: muzică; *D.*: decoruri; *C.*: costume.

la Festivalul Internațional de artă cinematografică de la Veneția, 1939.

1940: – UZINELE MALAXA. *R.* și *Mt.*: P. Călinescu. Producție O.N.C.

– CUM SE FACE UN REPORTAJ CINEMATOGRAFIC. *R.* și *Mt.*: P. Călinescu. Producție O.N.C.

– CUM SE FACE UN RADIO-REPORTAJ: *R.* și *Mt.:* P. Călinescu. Producție O.N.C.

1941: – MÂNDRA NOASTRĂ ȚARĂ. R. și Mt.: P. Călinescu. Producție O.N.C.

– ROMÂNIA ÎN LUPTĂ CONTRA BOLȘEVISMULUI. *R.* și *Mt.*: P. Călinescu. Film de montaj. Producție O.N.C. *Premiul filmului documentar la Festivalul internațional de artă cinematografică de la Veneția.*

1942: – MUNȚII FĂGĂRAȘ. *R.*: P. Călinescu. Producție O.N.C.

1943: – NISTRUL. *R.* și *Mt.*: P. Călinescu. Producție O.N.C.

1944: – ATENȚIUNE, FRAGIL. *R.* și *Mt.*: P. Călinescu. Producție O.N.C.

– DOBROGEA. *R.* și *Mt.*: P. Călinescu. Producție O.N.C.

– SCHI DE PRIMĂVARĂ. *Sc.* (în colaborare cu F. Corlățeanu), R. și Mt.: P. Călinescu. Producție O.N.C.

1945: – ÎMPRUMUTUL DE AUR. *R.* și *Mt.*: P. Călinescu. Producție O.N.C.

- ROMÂNIA 1945. Metraj mediu. *R.* și *Mt.*: P. Călinescu. Producție O.N.C.

1946: – FLOAREA REGINEI. *S.m.* de ficțiune, adaptare a unui basm de Carmen Sylva – regina Elisabeta a României. *R.* și *Mt.*: P. Călinescu. Producție O.N.C.

1947: – TOAMNA LA ȚARĂ. *R.* și *Mt.*: P. Călinescu. Producție O.N.C.

– AGNITA BOTORCA. *R.*: Paul Călinescu. Producție O.N.C.

1948: – ROMÂNIA PE DRUMUL DEMOCRAȚIEI POPULARE. Film de montaj. *R.*: P. Călinescu. Producție O.N.C.

1949: – RĂSUNĂ VALEA. Lung metraj de ficțiune. *Sc.*: Mircea Ștefănescu. *R.*: Paul Călinescu. *I.*: Wilfried Ott. *M.*: Paul Constantinescu. D: Ștefan Norris. Cu: Marcel Anghelescu, Geo Barton, Radu Beligan, Angela Chiuaru, Puiu Dumitrescu, Marcel Enescu, Eugenia Popovici. Producție „Romfilm". *Diploma de onoare a Festivalului internațional de la Karlovy Vary, 1950.*

1950-1952 – șef al catedrei Regie-montaj a Institutului de Artă Cinematografică din București.

1951: – TOAMNA ÎN DELTĂ. *R.*: P. Călinescu. *I.*: Buhomil Vich. Producție: Studioul „Alexandru Sahia". *Primul film românesc în culori.*

1952: – LA UN PUNCT DE AGITAȚIE. *S.m.* de ficțiune. *Sc.*: Eusebiu Camilar. *R.*: Paul Călinescu. Cu: Nicolae Tomazoglu, Toma

Dimitriu, Ionel Țăranu, Eugenia Gore. Producție: Studioul cinematografic „București".

1954: – DESFĂȘURAREA. *L.m.* de ficțiune. *Sc.*: Marin Preda și Paul Călinescu; adaptare după nuvela omonimă de Marin Preda. *R.*: Paul Călinescu. *I.*: Wilfried Ott, Ion Stoica. *M.*: Ion Dumitrescu. *D.* și *C.*: Filip Dumitriu, Nicolae Teodoru. Cu: Colea Răutu, Grațiela Albini, Ernest Maftei, Ștefan Ciubotărașu, Nucu Păunescu, Fory Etterle. Producție: Studioul cinematografic „București".

1956: – PE RĂSPUNDEREA MEA. *L.m.* de ficțiune. *Sc.* (în colaborare cu George Voinescu) și *R.*: Paul Călinescu. *I.*: Wilfried Ott. *M.*: Gherase Dendrino. *D.*: Giulio Tincu. *C.*: Lucia Metsch. Cu: Iurie Darie, Ileana Iordache, Marcel Anghelescu, Liliana Tomescu, Ion Talianu. Producție: Studioul cinematografic „București".

1961: – PORTO-FRANCO. *Sc.*: Mihnea Gheorghiu; adaptare după romanul *Europolis* de Jean Bart. *R.*: Paul Călinescu. *I.*: Ion Cosma. *M.*: Radu Șerban. *D.*: Giulio Tincu. *C.*: Lucia Metsch. Cu: Ștefan Ciubotărașu, Simona Bondoc, Geo Barton, Nicky Atanasiu, Fory Etterle, Marcel Enescu, Elena Ioachim. Producție: Studioul cinematografic „București".

1964: – Împreună cu prof. C.I. Botez, Paul Călinescu brevetează invenția „Obiectiv fotografic pentru obținerea de imagini dând

impresia de profunzime și relief" (brevet OSIM nr.43113/1964) – pe scurt, „Video-real". Brevetat în alte șapte țări.

- TITANIC VALS. *L.m.* de ficțiune. *Sc.*: Tudor Mușatescu și Paul Călinescu; adaptare după piesa omonimă de Tudor Mușatescu. *I.*: Ștefan Horvath. *M.*: Paul Urmuzescu. *D.*: Ștefan Norris. *C.*: Nelly Merola. Cu: Grigore Vasiliu-Birlic, Silvia Fulda, Kitty Gheorghiu-Mușatescu, Mitzura Arghezi, Lucian Dinu, Coca Andronescu, Ion Lucian. Producție: Studioul cinematografic „București".

1968: – A doua invenție, realizată de asemenea în colaborare cu prof. C.I. Botez – „Sistem de luat vederi cinematografice, de televiziune și de proiecție a acestora pe ecrane" (brevet OSIM nr. 52371/1968) – pe scurt, „Fizio-ecran".

1977: – Regizorul este distins cu *Marele premiu al Asociației Cineaștilor din România – pentru merite excepționale.*

– Muzeul orașului Fălticeni îi acordă un spațiu omagial în „Galeria oamenilor de seamă" – alături de Nicolae Gane, Mihail Sadoveanu, Eugen Lovinescu, Artur Gorovei, Ion Irimescu ș.a.

1982: – Apare volumul de memorii al cineastului – *Proiecții în timp*, la Editura Sport-Turism, București, 239 p.; postfață de Ecaterina Oproiu.

1984: DELTA DUNĂRII, DE ICI... DE COLO... *Sm.* – demonstrație a posibilităților fizio-ecranului.

R.: Paul Călinescu. *I.*: Aurel Kostrakiewicz și Ion Dobre. *P.*: Casa de filme Unu. *Mențiune la cel de-al XIII-lea Concurs Tehnic Internațional al UNIATEC* și *Premiul Asociației Cineaștilor din România pentru film științific.*

1989: Cu ocazia împlinirii a 50 de ani de când documentarul ȚARA MOȚILOR a fost premiat la Veneția, Asociația Cineaștilor din România îi decernează lui Paul Călinescu o *diplomă pentru „prima afirmare a unui film românesc pe plan mondial“.*

1992: Uniunea Cineaștilor din România îi acordă cineastului *Diploma de onoare pentru întreaga sa operă.* De acum încolo, una din sălile Cinematecii Române se va numi sala „Paul Călinescu“.

1996: La 22 februarie, Consiliul local al Primăriei Municipiului București îi conferă lui Paul Călinescu titlul de Cetățean de onoare al Municipiului București.

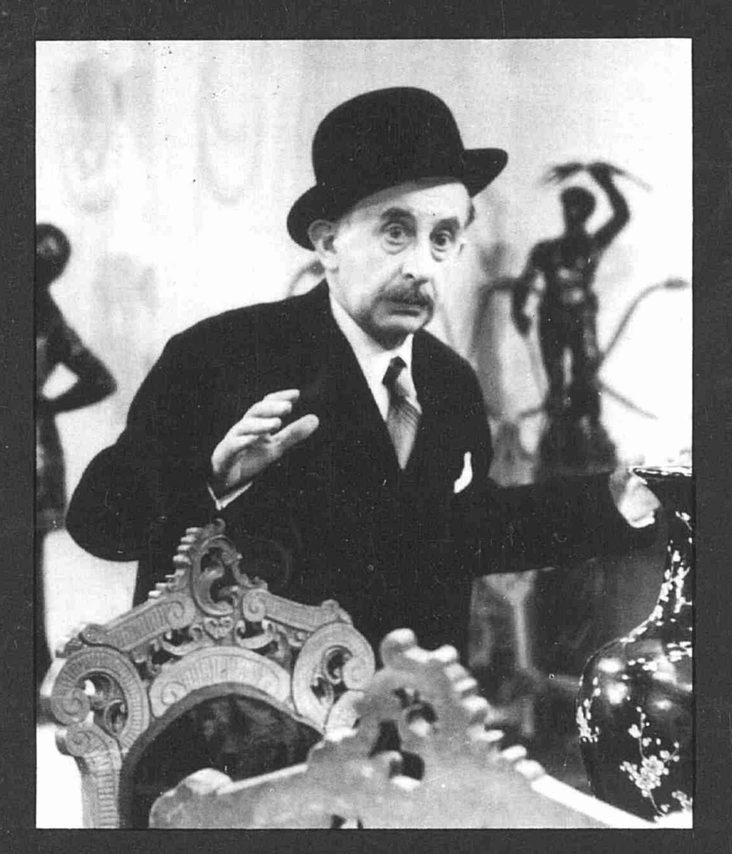
– La 27 mai, în cadrul sărbătoririi Centenarului cinematografului românesc organizată de Uniunea Cineaștilor din România, lui P.C. i se decernează trofeul „Opera omnia“.

CUPRINS

Tehnoredactor: ELENA-CORNELIA LIȚĂ

Coli de tipar: 2,5
Bun de tipar: decembrie 1996
Apărut: 1996

Tiparul executat la QUADRIMPEX București



"Filmul este veșnic tânăr. Da, dar tinerețea lui nu trebuie greșit înțeleasă. Pot îmbătrîni mijloacele tehnice sau modalitățile de expresie, dar filmul operă de artă cum ar putea îmbătrîni? El merge în pas cu viața, cu aspirațiile, cu preocupările, cu gîndurile, cu gusturile oamenilor. Într-asta constă veșnica lui tinerețe. Are viitorul în față!"

PAUL CĂLINESCU

ISBN 973-33-0343-7

Lei 6 000

CENTENARUL CINEMATOGRAFULUI ROMÂNESC